UNIVERSITY OF LONDON LIBRARY

THIS BOOK
MUST NOT BE REMOVED
FROM THE LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

REFERENCE ONLY

P [Volksliedforschung]

Reference only

13th Floor

UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE

DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON

H. MERSMANN · H. SCHEWE

UND

E. SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

ERSTER JAHRGANG

BERLIN UND LEIPZIG

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.

1928

SHL
WITHDRAWN

Dem Preussischen Ministerium für
Wissenschaft, Kunst und Volksbildung
und der Notgemeinschaft der Deutschen
Wissenschaft gebührt unser Dank für
freundliche Unterstützung

Und wer des Brünnleins trinket
Der jungt und wird nicht alt

DEN MEISTERN

DEUTSCHER VOLKSLIEDFORSCHUNG

JOHANNES BOLTE

UND

MAX FRIEDLAENDER

ZU EIGEN

INHALT

Seite

Friedrich Briegleb als Sammler und Bearbeiter coburgischer Volkslieder. Eine Untersuchung. Von H. Schewe und E. Seemann 1. 202

Volksliedaufzeichnungen der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff. Von John Meier und E. Seemann 79

Musikalische Werte des Kehrreims. Von Hans Mersmann 119

Neun alte Volksliedweisen mit versprengten Texten. Von Hans Joachim Moser 133

Ein alter Kehrreim in neuem Gewand. Von John Meier 156

Jacob Grimm als Volksliedsammler. Von Johannes Bolte 157

Die Ballade vom „König von Mailand" in den Wolgakolonien. Von Viktor Schirmunski 160

Das Lied von Robert Blum. Von Alfred Wirth 170

Das Oberschlesier-Lied. Von Alfred Wirth 180

Die Melodie zum „Lied vom guten Kerl" a. d. J. 1641. Von Willibert Müller 182

Ein Musterbeispiel zu den Ungenauigkeiten Böhmes in seinem „Deutschen Liederhort". Von Erich Seemann 183

Kunstlieder im Volksmunde. Nachweise. Von John Meier, E. Seemann, O. Stückrath 186

Verzeichnis der wichtigsten Volksliedliteratur des Jahres 1927. Von Erich Seemann 192

Besprechungen 194

Broulli, Aus der Ucht (John Meier) 194. — Wilh. Meyer, Ein Niedersächsisches Dorf am Ende des 19. Jahrhunderts (John Meier) 194. — Hilmar Höckner, Die Musik in der deutschen Jugendbewegung (Erich Seemann) 195. — Otto v. Greyerz, Das Volkslied der deutschen Schweiz (Johannes Künzig) 195. — Joh. Künzig, Lieder der badischen Soldaten (H. Schewe) 197. — Raimund Zoder, Altösterreichische Volkstänze (Curt Rotter) 197. — Raimund Zoder und Otto Eberhard, Spielmusik fürs Landvolk (Curt Rotter) 198. — Viktor Zack, Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet (Curt Rotter) 199. — Johannes Bolte, Max Friedländer und John Meier, Landschaftliche Volkslieder (W. Müller) 201.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lied-und-populare-kultur_1928_1

Friedrich Briegleb als Sammler und Bearbeiter coburgischer Volkslieder.

Eine Untersuchung von H. Schewe und E. Seemann.

Max Friedländer überwies dem Deutschen Volksliedarchiv während des Krieges eine ältere Handschrift: 'Volkslieder mit zweistimmigen Weisen, gesammelt und ausgearbeitet von F. Briegleb'. Diese Lieder sind dann auch 1917 unter A 44203 bis A 44313 in die Bestände des Archivs eingereiht worden, trotzdem es natürlich keineswegs verborgen blieb, daß da nicht alles unverfälscht dem Volksmund entstammte, eine Anzahl Lieder vielmehr, wörtlich oder überarbeitet, aus dem Wunderhorn eingeschwärzt waren. Den Liederbestand der Handschrift schon damals mit dem Wunderhorn verglichen und die Entlehnungen Nummer für Nummer gebucht zu haben, ist das Verdienst John Meiers, der aber auch schon die Tatsache festgestellt hat, daß die Handschrift alle 35 Lieder enthält, die O. L. B. Wolff im Anhang I zu seiner 'Halle der Völker' (Frankfurt a. M. 1837, Bd. II, S. 157—198) als 'Deutsche Lieder aus dem Munde des Landvolkes im Itzgrunde' bringt. Brieglebs Sammlung erregte aber gerade wegen dieser Beziehungen und Klitterungen John Meiers dauerndes Interesse, und als es sich darum handelte, eine Abhandlung für diese neue Volksliedzeitschrift zu haben, die zugleich Einblick in einen wichtigen Teil unserer Archivarbeit, die Aufnahmetätigkeit, gewähre, griff er auf sie zurück und regte an, die bislang zurückgestellte genaue Untersuchung der Handschrift nachzuholen. Wir teilten uns in die Arbeit so, daß Seemann die Prüfung der Melodien vorbehalten blieb, Schewe in der Hauptsache die der Texte vornahm. John Meier hat die Arbeit natürlich durch regstes Interesse und tätigste Unterstützung gefördert und sich besonders an den gemeinsamen Nachforschungen nach Brieglebs Persönlichkeit beteiligt.

Die Handschrift besteht aus insgesamt 97 Quartblättern handgeschöpften Papiers — Wasserzeichen ein großes Fraktur-𝔄 —, von denen aber Blatt 35 mit Lied 44 und dem Anfang von 45 verloren ist. Titel (s. o.) und Inhalts-

verzeichnis nehmen vier Quartblätter dünneren Papiers derselben Herkunft ein, so daß 111 (110 vollständige) Lieder auf 92 Quartblättern vorliegen. Offenbar haben wir nicht mehr erste Niederschriften, sondern eine schon nach bestimmten Gesichtspunkten 'ausgearbeitete' und in drei Gruppen anordnende Reinschrift vor uns. **I** enthält: A. Freuden der Liebe (Nr. 1—7) — Aa. Das Ende vom Lied (Nr. 8—14) — B. Verspottete Lieb (Nr. 15—26) — C. Treue (Nr. 27—29); **II:** A. Leiden der Liebe. Sieben Lieder vom Abschied (Nr. 30—36) — Drei Lieder: Trennung (Nr. 37—39) — Drei Lieder: Leiden und Mitleiden (Nr. 40—43!) — B. (Überschrift fehlt mit Blatt 35; die Abteilung enthält aber meist Lieder, die mit Tod endigen: Nr. 44—55) — C. Untreue (Nr. 56—68) — D. Entsagung (Nr. 69—70) — E. Tugend in drei Liedern (Nr. 71—73) — F. (ohne Überschrift; Nr. 74—75); **III.** Allerlei: A. Geschwisterliebe (Nr. 76—78) — B. Lieder von Ständen (Nr. 79—87) — Soldatenlieder (Nr. 88—94) — Vom Franzosenkrieg (Nr. 95—97) — Zwei traurige Geschichten (Nr. 105f.) — Drei Lieder beim Bier (Nr. 109—111). Wie man sieht, ist die Einteilung und Anordnung, die vornweg darauf angelegt war, systematisch mit genauen Entsprechungen die Skala der Liebe zu durchlaufen, gegen den Schluß hin immer flüchtiger und weniger streng. Dasselbe Bild zeigt auch die Paginierung, die bald mit arabischen, bald mit römischen Zahlen, bald mit kleinen, bald mit großen Buchstaben erfolgt ist und endlich ganz unterbleibt. Aa ist sicher an dieser Stelle erst eingeschoben; B. (S. g—z) und C (S. a—e) wurden nachträglich miteinander vertauscht. So ergibt sich schon aus dieser äußeren Anlage, daß die Sammlung mit wachsender Eile zum Abschluß gebracht wurde.

Über die Herkunft der Lieder, die Persönlichkeit des Sammlers und das Verhältnis zu Wolff waltete zunächst noch Dunkel. Auf dem Titel war hinter 'ausgearbeitet' von anderer Hand eingeschaltet: '(in den 20. bis 30. Jahren des 19. Jahrhunderts)' und hinter dem Namen: '(Pfarrer; wahrscheinlich in der Provinz Sachsen nahe Magdeburg (?))'. Vielleicht rühren diese Bemerkungen von dem verstorbenen Dresdener Musikkritiker und Komponisten Karl Banck her, aus dessen Besitz die Handschrift zu Friedländer gelangt war. Doch waren die Bemühungen Friedländers, für unsere Zwecke bei den Angehörigen Bancks etwas Näheres zu erfahren, ergebnislos.

Diesen unsicheren Angaben gegenüber erhoben sich sofort Bedenken; denn umfangreiche Liedvergleichung, die mangels direkter Zeugnisse auf den Versuch eingestellt war, das landschaftlich und zeitlich am nächsten liegende Material zu ermitteln und heranzuziehen und aus ihm Heimat und Zeit zu bestimmen (s. den zweiten Teil dieser Arbeit), führte von vornherein mit überraschender Deutlichkeit und im Laufe der Untersuchung immer sicherer ins oberfränkische Gebiet. Und da mußte natürlich das Verhältnis der Handschrift zu Wolff, dessen Lieder seiner Angabe nach ja auch aus dem Oberfränkischen, der Coburger Gegend, stammen, doppelt wichtig erscheinen und genau beachtet werden. War Briegleb lediglich Abschreiber, etwa weil er sich der Heimat wegen für diese Lieder besonders interessierte? Die folgende Tabelle, in der Wolffs 35 Lieder durchnumeriert wurden, mag den Überblick erleichtern (Brieglebs Nummern, soweit sie auch bei Wolff vorkommen, sind ein für allemal mit einem Sternchen versehen worden).

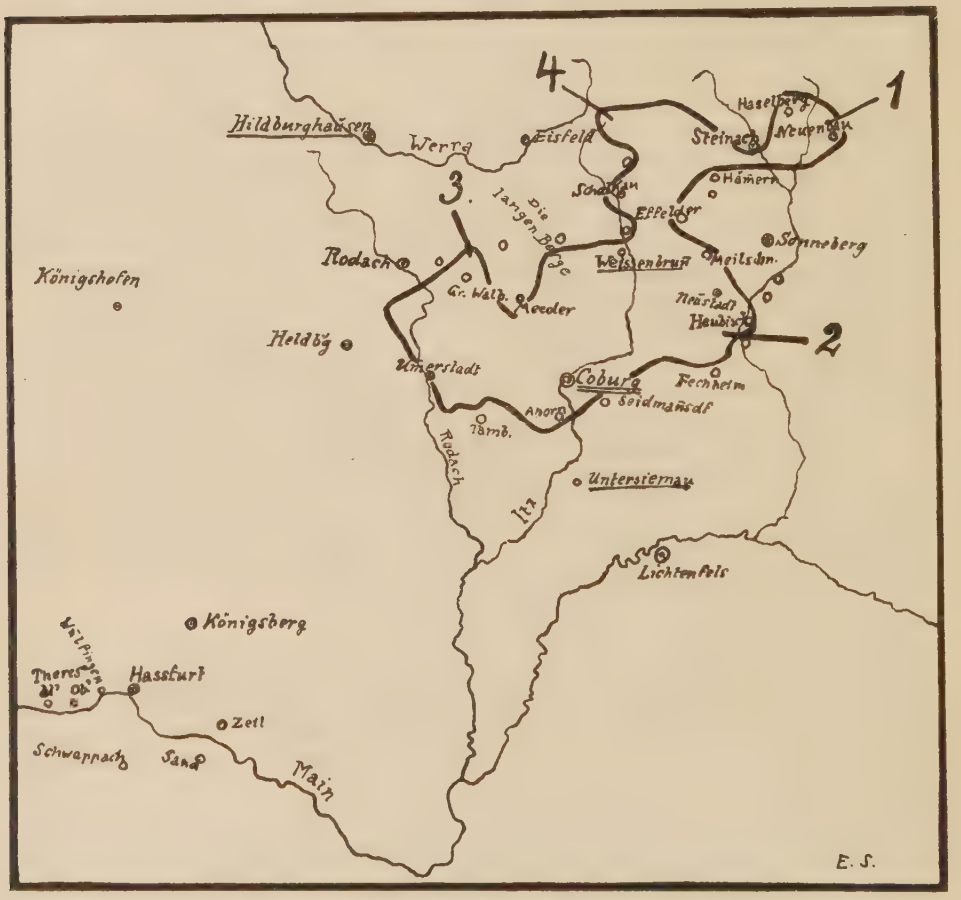
Wolff Nr.	Wolff Seite	Brieg-leb Nr.	Wolff Nr.	Wolff Seite	Brieg-leb Nr.	Wolff Nr.	Wolff Seite	Brieg-leb Nr.	Wolff Nr.	Wolff Seite	Brieg-leb Nr.	Wolff Nr.	Wolff Seite	Briegleb Nr.
1	159f.	71*	8	165f.	39*	15	172	26*	22	181f.	97*	29	190	58*
2	160f.	72*	9	166f.	43*	16	173f.	29*	23	182f.	9*	30	191	8*
3	161	38*	10	167f.	6*	17	174f.	66*	24	183f.	100*	31	192f.	59*
4	162	}	11	168	56*	18	176	62*	25	185	52*	32	193	30*
5	163	35*	12	169f.	31*	19	177	60*	26	186f.	76*	33	194f.	54*
6	163f.	}	13	170f.	41*	20	178	92*	27	187f.	55*	34	196f.	57*
7	164f.	37*	14	171f.	40*	21	179f.	89*	28	188f.	32*	35	197f.	28*

Auffallen mußte schon, daß Briegleb alle Lieder Wolffs und zwar so gut wie unverändert (s. später S. 20ff.) und mit gleichen Überschriften übernommen haben sollte, während er doch die Texte aus dem Wunderhorn (= Wh.) z. T. stark überarbeitet. Das Verhältnis beider zum Wh. ist das gleiche: beide entlehnen mit geringeren oder stärkeren Eingriffen daraus; Wolffs Anmerkungen darüber aber sind durchaus nicht zutreffend, so daß man beabsichtigte Irreführung annehmen müßte. Die Wiederholungszeichen haben Sinn bei Briegleb, der auch die Melodien bringt; wie aber sind sie im Druck zu erklären? Bemerkenswert sind auch einige Beobachtungen, wie sie sich bei der Vergleichung des Druckes mit der Handschrift alsbald aufdrängten. Das volkstümliche Flickwort *es*, häufig bei Briegleb, fehlt bei Wolff an zahlreichen Stellen (28^*_3. 29^*_3. 32^*_8. 40^*_6. 41^*_5. $43^*_{1.2}$. 57^*_2. 89^*_3. 92^*_3), oft aber ist es auch vorhanden. 89^*_3 steht im Druck *Mamsell* für die Sprechform *Mamesell*; ähnlich fehlt 59^*_7 *Thut wunderselten* ***ein*** *gut* dies *ein*. 59^*_6 heißt es in der Handschrift (und die Stelle stammt sehr wahrscheinlich aus dem Wunderhorn) *Was zog er ihr* ***abe*** *vom Finger?*, im Druck aber sinnentstellend *aber*. Ebenso entstellt ist 29^*_3 Brieglebs:

'S ist ein Kränzlein dir gegeben,
Birg dein junges Herz darein ...

durch Wolffs ***Bring*** *dein* ... Genau so steht es mit Brieglebs (nicht dialektischem) Anfang 35^*_5 (= Wolff 5[1]) *Heunt han ich die* ***Wach****, die* ***Wach*** *allhier*, der im Druck lautet: *Heunt han ich die* ***Woch****, die* ***Woch*** *allhier*. Umgekehrt heißt es bei beiden 37^*_7 *Soll* ***es*** [lies *aus*] *meinem Grabe sprießen*; Wolff aber berichtigt es nachträglich noch als Druckfehler. Sehr zu denken gibt auch die Zuweisung der einzelnen Strophen an zwei Personen in dem Dialektliede 66*, in dem statt handschriftlich *nar* (nur) im Druck durchweg *nor* erscheint, wie auch in Str. 6 und 7 statt *nümmer* ein *nimmer*, statt *nümmst* ein *nömmst*. Briegleb schreibt, wie er das auch sonst gern tut, für die Strophen 1—3 *Sie*, 4 und 5 *Er*, 6 und 7 wieder *Sie* vor und läßt demgemäß Strophe 1 das Mädchen im Refrain sagen: *Ich lieb nar Einen Und weiters keinen*, während der Bursche Strophe 4 sagt: *Ich lieb nur Eine Un weiters keine*. Dieser Kehrreim ist dann in den Strophen 2 und 3, anderseits 5 abgekürzt. Wolff ersetzt *Sie* und *Er* durch einfache, bzw. doppelte Anführungszeichen, aber er läßt in beiden Fällen sprechen: *Ich lieb nor Eine Und weiters keine*. War der Refrain nun immer der gleiche, wozu die Unterscheidung zweier Sprecher, warum (denn dies blieb wie bei Briegleb) wird er Strophe 4 noch einmal ausgedruckt, warum steht nicht auch da wie Strophe 2. 3. 5 *Ich lieb usw.*? Alle diese Gründe legten schon die Vermutung sehr

nahe, es könne die Handschrift die Vorlage für die nicht fehlerfreie, flüchtige Drucklegung sein, die ja bei einem Bücherfabrikanten wie Wolff nicht weiter verwunderlich ist. Am Schlusse der drei Lieder 26*. 38*. 60* (s. d.) fehlen im Druck einige angesungene Strophen; sollte man annehmen, daß Briegleb sie nachträglich wie die Melodien aus Volksmund hinzugefügt hat? Es ist doch viel natürlicher, wenn Wolff sie für den Druck fortgelassen hat.



Und schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß das Lied 35* (s. d.) nur in Unwissenheit seiner Herkunft und in Verkennung der Absichten Brieglebs in drei selbständige Lieder zerlegt werden konnte.

Auch die Dialektuntersuchung führte zu dem Ergebnis, daß die Lieder ihre Heimat im Itztal nördlich Coburg haben und daß die Mundart in den beiden Dialektliedern 66* (Wolff und Briegleb) und 112 (nur Briegleb) die gleiche ist. Um die Mundart möglichst genau umgrenzen zu können, schickten wir die beiden Lieder, bevor noch die Einzeluntersuchung der Lieder und die Nachforschungen nach Brieglebs Persönlichkeit abgeschlossen waren, dem Deutschen Sprachatlas ein, dem wir für die eingehende, mit Karten-

skizzen belegte Auskunft zu herzlichem Dank verpflichtet sind. Zur Bestimmung der Gegend, nach der die Mundart der beiden Lieder weist, wurden vom Deutschen Sprachatlas nachstehende mundartliche Formen herangezogen: 1. endungsloser Infinitiv, 2. *a* und *Ma* für *an* und *Mann*, 3. *ölle* für *alle*, 4. *net* für *nicht*, 5. *gih* und *Siel* für *gehe* (Imperativ) und *Seele*. Durch den erstgenannten Vorgang ist bereits gegeben, daß das fragliche Gebiet westlich einer Linie liegen muß, die, mit vielen Ein- und Ausbuchtungen, sich über Kronach (Oberfranken) und Lichtenfels nach Iphofen (Mittelfranken) hinzieht. Durch die übrigen Dialekteigentümlichkeiten konnte sodann ein Gebiet beschränkt werden, wie es auf der nebenstehenden Kartenskizze eingetragen ist.

Zum Verlauf der auf der Karte eingezeichneten Grenzlinien ist noch zu bemerken: von Schnittpunkt 1 bis Schnittpunkt 2 wird die Grenze bestimmt durch den Verlauf der Linie *net/niet*, 2—3 entspricht einer Dialektlinie *gie/gia*, 3—4 wird durch den Verlauf der *ölla*-Linie bestimmt, während die Strecke vom Schnittpunkt 4 zum Schnittpunkt 1 durch den Verlauf der Grenzlinie *a/on* (an) mit einer bei Steinach vorliegenden Einbuchtung durch die Imperativform *ge* statt *gie* bedingt ist. Bemerkt sei noch, daß F. Wrede ausdrücklich hervorhebt, kein Dialektikum in den beiden Liedern widerstreite der angegebenen Lokalisierung.

Erwägt man, daß zu all den hier angedeuteten sich auch noch unzweideutige Beweise aus der fortschreitenden Prüfung der Liedtexte und -melodien (s. u. S. 20ff.) herleiten ließen, die denn schließlich auch allein zur Bestimmung der Heimat unserer Lieder genügt hätten, so war es berechtigt, wenn sich die Untersuchung mehr und mehr auf den Nachweis einstellte, daß in Brieglebs Liederhandschrift die Druckvorlage für Wolff gefunden sei. Ein Umstand freilich schien noch zur Vorsicht zu mahnen.

Wolff gab im 10. Heft seiner 'Braga'[1]) (S. 22f.) die berühmte schwedische Legendenballade *Liten Karin* in wörtlicher Übersetzung nebst der Mollweise nach Geijer och Afzelius, *Svenska Folkvisor* (Stockholm 1814—1816; neu herausgegeben von Bergström und Höijer, 1880, I, Nr. 2, 1 S. 16f.). Unsere Nr. 72* (in Wolffs 'Halle' II, S. 160) erweist sich aber bei näherem Zusehen als Überarbeitung der Braga-Übersetzung. Strophe 1, aus der wir ja nur erfahren, daß klein Kätchen am Königshof dient, bleibt ohne Schaden fort, indem Zeile 2 und 4 der 2. Strophe miteinander vertauscht werden:

Braga	Nr. 72*
2. Und wie ein Stern so strahlte	1. Recht wie ein Sternlein strahlte
Vor allen Dirnen sie.	Die kleine Katharin,
Der junge König sagte	Der stolze Kaiser sagte
Zur kleinen Käthe dies:	Zur allerschönsten Dirn:

Deutlich zeigt *Dirn* (*tärna*), daß 72* auf Braga fußt, während *Kaiser* und *Katharin* sich leicht aus der bei Wolff wie Briegleb unmittelbar vorhergehenden deutschen Lesart der Katharinenlegende einstellen konnte. Von den sich volksliedmäßig dreifach steigernden Verführungsangeboten bleibt nur das letzte, das halbe Königreich; auch dies wird ausgeschlagen: *Gibs*

[1]) Das Dresdner Exemplar trägt eine handschriftliche Widmung des Herausgebers, datiert 'Jena 1835' (freundliche Auskunft A. Spamers).

deiner Frau Gemahlin, Laß mich mit Ehren gehn. Auf die Drohung, sie *ins Nägelfaß hinein* zu setzen, erwidert Kätchen getrost:

Braga	Nr. 72*
Es sehn, daß ich unschuldig bin, Dann Gottes Engelein!	Gotts Engelein vom Himmel Sie sehn die Unschuld mein.

Nicht minder geschickt sind die beiden letzten Strophen zu einer zusammengefaßt:

Braga	Nr. 72*
11. Sie setzten das kleine Käthchen In die Nageltonn' hinein; Und herum sie rollten Des Königs Dienerlein.	6. Da setzten sie klein Käthchen Ins Nägelfaß hinein,
12. Da kamen her vom Himmel Der weißen Tauben zwei, Sie nahmen das kleine Käthchen, Da wurden's ihrer drei.	Da kamen zwei weiße Täubchen[1]) her Und flogen fort zu drei[2]).

Auf diese Art wurde Wolffs Wortübertragung außerordentlich straff auf die Hälfte des Bestandes zusammengezogen. Und es ist eine sich rhythmisch so einschmeichelnde Fassung entstanden, daß sie fast wie ein deutsches Volksliedoriginal klingt und selbst gewiegte Kenner sich täuschen ließen. Bergström und Höijer legen sich angesichts unserer Nr. 72*, die sie III, S. 16 abdrucken, die Frage vor, *huruvida den senare* [die schwedische Ballade] *är original* und stellen ihr auf der nächsten Seite die Braga-Übersetzung gegenüber *till prof, huru en tysk öfversättning . . . tager sig ut.* Sogar Grundtvig (zitiert ebd. S. 17) schreibt, *att den visserligen icke är någon vitter öfversättning, men af någon svensk kan hafva blifvit sjungen i Tyskland, eller at någon tysk lärt sig den i norden, hvarefter omflyttningen från svenskan till tyska gått utan hjelp af penna*[3]).

Von wem stammt nun aber diese Eindeutschung? Wenn Nr. 72* die Vorlage des Druckes ist, müßte man sie dann nicht dem bislang gänzlich unbekannten Briegleb zuschreiben? Wäre aber nicht die Annahme wahrscheinlicher, daß sie von dem bekannten Improvisator, Sprachentalent, Professor und Vielschreiber Wolff[4]) herrührt, dessen ausgewählte 'Schriften', darunter auch Gedichte und poetische Übertragungen, 1841—1843 in 14 Bänden erschienen sind, von dem noch überdies die zugrundeliegende Wortübertragung sich herleitet?

Hand in Hand mit solchen Erwägungen und der Untersuchung des Liederbestandes gingen aber auch die Ermittlungen nach der Persönlichkeit des Sammlers. Nach Coburg richtete sich gleich die erste Anfrage. Und während eine spätere Frage nach Magdeburg (nur aus Rücksicht auf jene zweifelhafte Notiz im Manuskript) ergab, daß in der Provinz Sachsen ein Geistlicher namens Briegleb nach 1816 überhaupt nicht beschäftigt war, führten die Antworten aus Coburg und Bayreuth sofort auf eine weitverzweigte Familie Briegleb: den Konsistorialrat Johann Christian Briegleb (s. später S. 10) und dessen Söhne und Enkel. Besonders aufschlußreich

[1]) Briegleb: *Täublein.* [2]) Briegleb: *drein.* [3]) Böhmes absprechendes Urteil (Erk-Böhme III, S. 812) 'widerlich modernisiert' geht offenbar von falschen Voraussetzungen aus. [4]) Vgl. über ihn Edward Schröder in ADB.

waren die Auskünfte des mehrfach hilfsbereiten Pfarrers Forkel in Untersiemau, die als Enkel Johann Christians nachwiesen: Johann Ludwig Friedrich Laurentius und Ferdinand Friedrich Julius, 1812 und 1815 geborene Söhne des dortigen Pfarrers Johann August Briegleb. Auf sie mußte sich wegen des Vornamens F. unsere Aufmerksamkeit richten und um so mehr, als (nach freundlicher Auskunft Albert Leitzmanns) die Jenaer Matrikel einen Friedrich Briegleb aus Untersiemau als Theologiebeflissenen von Ostern 1832 bis Herbst 1833 aufzeigte[1]), zu einer Zeit also, in der Wolff, seit 1829 a.o. Professor der neueren Literatur in Jena, bereits seine Vorlesungen über deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, über Geschichte der deutschen Lyrik, über Stil und Rhetorik abhielt.

Nun berichtet Wolff über seine Gewährsleute in den Anmerkungen, Halle der Völker II, S. 304:

> Die hier mitgetheilten Lieder wurden von einem jungen und talentvollen Manne, den sein strebender Geist in der neuesten Zeit nach Nordamerika führte, nach mündlichen Überlieferungen im Itzgrunde selbst niedergeschrieben, und gelangten mit vielen anderen ohne schärfere Kritik zusammengerafften nach mancherlei Schicksalen in die Hände des jetzigen Herausgebers, der die Spreu von dem Waizen zu scheiden bemüht war und, nach wiederholter Sichtung von ungefähr 200 Liedern, nur die hier abgedruckten fünfunddreißig als wirklich originell und volksthümlich zurückbehielt . . .
>
> Es sei uns indessen gestattet, hier einige Notizen über den Geist des Völkchens, das diese Lieder treu aufbewahrte und von Geschlecht zu Geschlechte trug, zu besserem Verständniß derselben mitzutheilen. Wir verdanken sie größtentheils einem Eingebornen, der mit gutem Blick ausgerüstet, scharf beobachtete und uns bereitwillig das nöthige Material lieferte . . .

Die Frage war nun, ob sich hier unter dem 'jungen und talentvollen Manne' wirklich unser Jenenser Student Fr. Briegleb verstecke? Wie verhielt es sich dann mit seiner Auswanderung nach Nordamerika? Und wer ist jener 'Eingeborne', der Wolff die 'Notizen über den Geist des Völkchens' lieferte? Wolff berichtet da kurz über die Tracht der Itztalbewohner, das allabendliche Zusammenleben der Bu'm und Mädchen, die *Kindskirchweihen* (Taufen) und den *Leichentrunk*. In jedem Munde, besonders in den der Residenz fernen Dörfern, lebe noch das Volkslied, im Winter in der verbotenen Lichtstube, im Sommer unter der Dorflinde. Da sei noch zu hören: *Es kann mich nichts Schöneres freuen* oder *Mein Schatz, was fehlet dir?*, *Drei Lilien, drei Lilien* u. dgl. Man wundere sich aber, wenn ein Städter die *Schlumperlieder* mitsinge. Als eigentümlich wird hervorgehoben (was ja keineswegs für die Coburger Dorfschaften allein charakteristisch ist), daß jedem Volkslied, gleichviel ob lustigen oder traurigen Inhalts, eine Tanzmelodie, ein sog. Gassenhauer oder auch ein Jodelruf rein angehängt wird.

Bislang schwebten diese Bemerkungen Wolffs über seine Quellen in der Luft; man hat mit ihnen offenbar nichts anzufangen gewußt. Die willkommene Aufklärung und ein direktes Zeugnis für all die vermuteten Zusammenhänge bringt aber schon der bekannte Coburger Dichter Fritz Hofmann (1813—1888), gewöhnlich 'Gartenlaubenhofmann' genannt[2]),

---

[1]) Vgl. auch Namen-Verzeichniß der auf der . . . Universität zu Jena . . . anwesenden Studirenden, aufgestellt von Universitäts-Oberpedell Carl Voigt, Nrr. 12—14 (S.S. 1832 bis S.S. 1833).

[2]) Vgl. über ihn Meyers Konversationslexikon (auch Brockhaus), an dem er 14 Jahre lang mitarbeitete.

der in seinem *Koburger Quäckbrünnlá*[1]) (Hildburghausen 1857), S. XXVf. ausdrücklich erzählt:

Ganz unähnlich den zum Theil sehr schönen alten Volksliedern, die noch in den Lichtstuben und unter den Dorflinden der Langen Berge und des Itzgrundes gesungen werden — (und von welchen mein Freund Fritz Briegleb, der nun seit zwanzig Jahren als Landwirth in Nordamerika lebt, und ich eine vielleicht ziemlich vollständige Sammlung, zum Theil in den Lichtstuben abgelauscht, zum Theil nach den geschriebenen Liederbüchern der Bauernbursche, anlegten, von welcher mein unvergeßlicher Lehrer und Freund O. L. B. Wolff eine Auswahl in seiner 'Halle der Völker' abdrucken ließ) — ganz unähnlich diesen Volksliedern ist das Meiste von dem, was ich Schnaderhüpfelähnliches aus dem Volksmund zu hören bekam ... Schlumperlieder nennt zwar das Landvolk im Koburgischen bisweilen dem Städter gegenüber auch seine Volkslieder (im Gegensatz zum Kirchenlied und zum weltlichen Kunstgesang); unter sich scheidet es das Lied vom Schlumperlied und versteht unter letzterem die Volksliedchen vom lustigen und leichtfertigen bis zum derben und 'garstigen' Inhalt, die theils zum Tanze gesungen, theils (und zwar die bessern) den Volksliedern willkürlich angehängt werden, als ob das junge Völkchen aus der ernsten Stimmung ... sich in aller Eile durch ein lustiges 'Várschlá' oder 'G'sätzlá' befreien müsse.

Hält man diese Ausführungen Hofmanns neben jene Wolffs, so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Wolff im ersten Absatz mit dem 'jungen und talentvollen Manne' Fr. Briegleb, im zweiten aber mit dem 'Eingebornen', der ihm seine 'Notizen' lieferte, Fr. Hofmann gemeint hat. Decken sich doch, wie man oben an dem durch Sperrdruck Hervorgehobenen sieht, die eben angeführten Bemerkungen Hofmanns z. T. wörtlich mit jenen Notizen. Wolff schrieb die Vorrede zur 'Halle der Völker' im Winter 1836. In seiner Angabe, daß der Sammler 'in der neuesten Zeit' ausgewandert sei, kommt er also völlig mit Hofmann überein, der 1856, als er die Einleitung zum *Quäckbrünnlá* schrieb, seinen Freund seit 20 Jahren in Nordamerika wußte. Nach beiden muß also Briegleb im Jahre 1836, wahrscheinlich im Frühjahr, ausgewandert sein, und noch im selben Jahre kam seine Handschrift, wohl durch Vermittlung Hofmanns, in die Hände Wolffs, der die 'Spreu von dem Waizen' sehr unzulänglich sonderte, indem er, wie auch seine Anmerkungen lehren, Brieglebs Einschwärzungen aus dem Wunderhorn mehrfach nicht erkannte oder unrichtig beurteilte. Er nahm auch seine eigene Übertragung aus dem Schwedischen in Brieglebs Überarbeitung[2]) auf.

Mit diesen Feststellungen durften wir uns freilich noch nicht begnügen. Wußten wir doch noch nicht einmal, ob der jüngere oder der ältere von den beiden Söhnen des Untersiemauer Pfarrers der Urheber unserer Volksliedsammlung sei, da sie ja beide neben anderen den Vornamen Friedrich führen. Und ebenso unbekannt blieben noch Veranlassung und genauer Zeitpunkt der Auswanderung des Studenten. Indem wir diesen Fragen nachgingen und uns zugleich nach urkundlichen Belegen umsahen, erfuhren wir noch einiges Weitere.

---

[1]) Das Büchlein enthält, wie Hofmann selbst angibt, die 'Umarbeitung der gelungensten Schnaderhüpfln aller süddeutschen Gebirgsländler in nordfränkisch-koburgische Schlumperliedle', vermehrt um „ein Paar Hundert Stückchen 'Hausgemachter Waare'", also offenbar nur ganz spärlich in der Coburger Gegend Gehörtes. Ein 2. Bändchen mit den angekündigten Nachweisen ist nicht erschienen. [2]) Es kann natürlich nicht die Möglichkeit bestritten werden, daß Briegleb sie so bereits in Jena, etwa in Wolffs Familie, kennenlernte.

Da Hofmann während seiner Jenaer Studienzeit Burschenschafter war[1]) — als solcher hat er sich auch später gern bekannt und betätigt —, so lag die Vermutung nahe, daß sein Freund ebenfalls der Burschenschaft angehörte und deshalb vielleicht ein Opfer der Demagogenverfolgungen jener Zeit wie Fritz Reuter wurde. Aber die Prozeßakten sind, wie uns die Bayer. Staatsarchivalien-Abteilung Coburg freundlich mitteilte, eingestampft worden, und Auswanderungsakten ließen sich nicht nachweisen.

In dieser Not schaffte ein glücklicher Fund Seemanns annehmbaren Ersatz. Bischoff, Merkwürdige Criminal-Rechts-Fälle, Bd. III (Hannover 1837) enthält S. 223—317 den 'Untersuchungsprozeß gegen Johann Friedrich Emil M—, Carl R—, Gustav Adolph Hugo R—mann aus C— und Friedrich Laurentius B— aus W— wegen Theilnahme an der, unter dem Namen Germania bestandenen, geheimen, auf staatsgefährliche Zwecke gerichteten, burschenschaftlichen Verbindung, geführt in den Jahren 1833, 1834 und 1835 in E— und C— und entschieden von dem Justizkollegium in C— am 31. März 1835.'

Damit ist der Nachweis erbracht, daß der älteste Sohn des Pfarrers Johann August Briegleb unsere Blätter beschrieben hat; denn a. a. O. S. 230 stehen seine sämtlichen Vornamen: Johann Ludwig Friedrich Laurentius, und sein Vater war damals schon nach Weißenbrunn v. W. übergesiedelt. Der Bericht über den Prozeß wurde dem Kriminalrat Bischoff, der ja die Voruntersuchung in Eisenach selber geführt hatte (s. u.), offenbar aus Coburg und mit genauester Aktenkenntnis geliefert. Auch die Namen der drei mitangeklagten Germanen ließen sich nach den Angaben Leitzmanns und aus dem 'Namen-Verzeichniß' leicht vervollständigen; es handelt sich um die Coburger Freunde Müller, Rose und Riemann.

Aus der Bayer. Staatsarchivalien-Abteilung Coburg hat uns in entgegenkommender Weise Dr. Heins, dem wir dafür auch hier herzlich danken, noch ein Aktenstück zugänglich gemacht: 'Die unter den Studierenden zu Jena mit staatsverrätherischer Tendenz bestehende Verbindung 'Germania', die diesfalls eingeleitete Untersuchung usw. betreffend' (Loc. C, Landesreg. Archiv, Tit. III, 3 k Nr. 28, Fasc. 166), dem wir ergänzende Mitteilungen, namentlich über die kurze 'Festungstid' Brieglebs, entnehmen konnten, der ja, glücklicher als Reuter, an sein Ländlein ausgeliefert wurde. Und schließlich konnten wir noch drei Aktenfaszikel des Jenaer Universitätsamtes einsehen (Nrr. 843. 849 und 2209; s. u.), die einiges zur Vorgeschichte der Verhaftungen beitrugen. Aus diesen und anderen Quellen kann man die äußeren Lebensschicksale unseres Sammlers bis zu seiner Auswanderung nach Amerika ziemlich vollständig zusammenstellen.

Johann Ludwig Friedrich Laurentius wurde am 27. Januar 1812 in Untersiemau als drittes Kind und ältester Sohn des Pfarrers Johann August Briegleb und dessen Frau Johanna Wilhelmine geb. Heim, einer Pfarrerstochter aus Effelder, geboren, die ihrem Gatten zwei Söhne und sieben Töchter schenkte. Von Vater- wie Mutterseite entstammt also Friedrich Briegleb

[1]) Vgl. Richard und Robert Keil, Geschichte des Jenaischen Studentenlebens, Leipzig 1858, S. 561 und Schneider, Die Burschenschaft Germania zu Jena, 1897, S. 235 und 167, wo aber die Unterschrift unter dem Bilde Hofmanns 'Burgkeller 1830' unrichtig ist, da Hofmann nach Ausweis des Namenverzeichnisses erst vom WS. 1834/5 ab in Jena studierte.

angesehenen Gelehrtenfamilien[1]), die eine ungewöhnlich große Zahl namhafter Mitglieder aufzuweisen haben. Der Vater[2]), geboren 12. Dezember 1778, war ein Sohn des Konsistorialrats und Direktors des herzoglichen Gymnasiums zu Coburg, Johann Christian Briegleb (geb. zu Görlitz 1741, gestorben Coburg 1805), der neben seiner erzieherischen eine umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit[3]) entfaltete (u. a. schrieb er die Geschichte des Gymnasiums) und dessen Selbstbiographie der Sohn herausgab. Dieser verfaßte schon als Student in Göttingen 1799 eine akademische Preisschrift[4]), war dann Hofmeister in Iburg bei Osnabrück und zu Leer in Ostfriesland, seit 1806 Professor an dem Gymnasium in Coburg[5]), seit 1808 Pfarrer in Untersiemau[6]). Unter dem Pseudonym Ernst Gottschalk hat er sich auch als Kinderschriftsteller betätigt[7]). Von seinen Brüdern ist Johann Laurentius Christian, Justizamtmann in Bayreuth, ein Pate unseres Friedrichs, der Vater des berühmten Göttinger Rechtsgelehrten Hans Karl Briegleb (1805—1879)[8]); des Coburger Hofadvokaten Carl Friedrich August[9]) Sohn aber ist Moritz Briegleb (1809—1872). Dieser Vetter Friedrichs betrieb als arminisch gesinnter Burschenschafter die Trennung der Arminen von den Germanen in Jena[10]); er ließ sich 1832 als Rechtsanwalt in Coburg nieder, gehörte später der Frankfurter Nationalversammlung und noch dem Deutschen Reichstag an[11]).

Das gastfreie Pfarrhaus von Effelder weist uns eine Zeichnung um 1840, die in dem lehrreichen Buch von Karl Kühner 'Dichter, Patriarch und Ritter'[12]) reproduziert ist. Da sehen wir das behaglich-stattliche Heim der Mutter Brieglebs und die berühmte Tanzlinde daneben. In die laubenartig gezogenen Zweige ist ein luftiger Tanzboden gezimmert, auf dem Johanna Wilhelmine sich einst als erste der Schwestern im Brautreihen schwang. Der Pfarrer Friedrich Timotheus Heim hatte eine lebhafte Französin heimgeführt, die ihm sieben Kinder gebar. Von den fünf Töchtern (Johanna Wilhelmine war die älteste) ist Friederike[13]), die zweite, bekannt durch die Liebe Rückerts[14]), der ihr die *Heimwehlieder*[15]) und andere, vielfach durch *Heim, Daheim, Heimchen* usw. sich verratende Lieder widmete. Sie heiratete dann den Regierungspräsidenten Georg Wilh. Keßler[16]), dem sie die erste Frau ersetzte, ihre Kusine, die Tochter des hervorragenden Arztes Ernst Ludwig[17]), vielleicht des bedeutendsten der sechs Brüder Heim. Diese Hoch-

---

[1]) Die Familie Briegleb läßt sich bis zu dem 1635 geborenen Kantor im thüringischen Groß-Vargula, Valerius B., zurückverfolgen. [2]) Eine kurze (nicht eingesehene) Biographie des Vaters enthält das unten S. 15 zitierte handschr. Werk Karches. Zwei Briefe von ihm an J. L. Schrag befinden sich in der Handschriftenabteilung der Münchener Staatsbibliothek. [3]) Vgl. Meusel, Gelehrtes Teutschland I (1796[5]), S. 442ff.; IX (1801[5]), S. 142; XI (1805[5]), S. 105; XVII (1820), S. 261; XXII (1829), S. 388. [4]) Meusel IX, S. 142. [5]) a. a. O. XIII, S. 174f. [6]) a. a. O. XVII, S. 261 und XXII, S. 387f. [7]) a. a. O. XXII, S. 387f. und Fr. Rassmann, Lexicon deutscher pseudonymer Schriftsteller, Leipzig 1830, S. 73. [8]) ADB 47, 233f. [9]) Meusel XIII, S. 175; XVII, S. 261. [10]) Schneider, Die Burschenschaft Germania S. 146; das 'Namen-Verzeichniß' bucht ihn SS. 1829 bis WS. 1830/31. [11]) Nekrolog in den 'Grenzboten', Leipzig 1872, Nr. 24, S. 401ff. (nach Öttinger, Moniteur des Dates). [12]) Neuausgabe Coburg 1925, Zwischenbl. 120/21; vgl. ebenda S. 122ff. den Abschnitt 'Das Effelderer Pfarrhaus'. (Pfarrer Forkel verdanken wir den freundlichen Hinweis.) [13]) Ihr Bildnis a. a. O. [14]) a. a. O. S. 23; 120ff.; 130ff. und Rückerts Werke, ed. Beyer I, S. 14. [15]) Rückerts Gesammelte Werke I, 503 Nr. 4 und 504 Nr. 5; V, 58. [16]) Dessen 'Leben' schrieb sie 1853; der beim Herzog einflußreiche Mann war während des Prozesses in Coburg. [17]) Der Schwiegersohn Keßler ist sein Biograph.

zeit ihrer Schwester erlebte aber die Mutter Friedrich Brieglebs nicht mehr; sie starb, noch nicht 43-jährig, bereits am 12. Februar 1829, ein Jahr nach der Vermählung ihrer ältesten Tochter mit dem Professor am Coburger Gymnasium Ernst Ludw. Trompheller (20. April 1828), und der Vater siedelte nun (1830) nach Weißenbrunn v. W. über, wo er bis 1847 wirkte.

So wuchs Friedrich Briegleb in den töchter- und tantenreichen Pfarrersfamilien auf dem Dorfe heran. Daß er aber später das Gymnasium in Coburg besuchte, geht aus der Bemerkung hervor, die 'Vermuthung über unerlaubte burschenschaftliche Verbindungen unter den Schülern des hiesigen Gymnasiums, wozu die vier dermalen in Untersuchung gezogenen Studenten gehört (haben sollen)' habe sich nicht bestätigt[1]). Er schloß hier Freundschaft mit dem ein Jahr jüngeren Hofmann, und beide lasen sich ihre Gedichte vor (s. u.).

Ostern 1832 bezog Briegleb die Universität Jena, um Theologie zu studieren[2]); und was war natürlicher, als daß er, wie sein Vetter Moritz (s. o. S. 10) und sein Landsmann Emil Müller, der schon seit 29. Juli 1831 eigentliches Mitglied der Arminia war[3]), mit seinen Freunden Rose und Riemann der damals (seit Januar 1832) gerade vereinigten Burschenschaft zunächst als *Commentbursche* beitrat. Sie sagen selbst, 'daß außerdem das Bedürfniß eines gesellschaftlichen Lebens in Jena kaum habe befriedigt werden können, zumal da ihre meisten Bekannten der Germania angehört hätten und die sog. *Finken* ... ganz verachtet gewesen wären'. Am 13. Juli 1832 schon trennten sich Germanen und Arminen wieder, und die Coburger Freunde entschieden sich für die Germania[4]), an der Spitze Müller, der doch früher Armine gewesen war und deshalb den Spottnamen *Schwanenritter*[5]) erhalten hatte. An demselben Tage wurde übrigens auch Fritz Reuter aus Stavenhagen, der am 23. Mai 1832 als Kommentbursche in die vereinigte Burschenschaft eingesprungen war, in die Germania rezipiert[6]), die damals etwa 60 Mann stark war. Über das Leben und Treiben in der Burschenschaft der damaligen Zeit hat Guido Gerlach reizvoll geplaudert[7]). Daraus erfahren wir u. a. — als Zweck der Verbindung war ja sittliche, wissenschaftliche und volkstümliche Bildung vorangestellt —, daß 10—12 Germanen im Winter 1830/31 auf dem Stadthause einen Singverein für Volkslieder hatten, 'wo ein Rheinbaier und ein Altbaier ... geradezu unerschöpflich in solchen, jetzt meist in die Kommersbücher aufgenommenen Liedern, z. B. die „drei Lilien", „Es stand ein Wirtshaus an der Lahn", „Bald gras' ich am Neckar ..." u. dgl. waren, die eingeübt und auf die Kneipe übertragen wurden'[8]). Schon im ersten Monat seiner Jenenser Burschenherrlichkeit wurde Fritz Reuter um zwei Taler gestraft, 'weil er noch spät abends Arm in Arm mit Kommilitonen, das Lied 'Drei Lilien ...' singend, die Straßen durchzogen habe', und bald darauf wieder, weil er mit seinen Genossen unter fortwäh-

---

[1]) Bischoff S. 264. [2]) Er wohnte (nach dem Namenverzeichnis) in den beiden ersten Semestern bei Herzer am Markt, wie auch Rose, und zog dann zu Vogel am Markt, wo Müller und Riemann wohnten. [3]) Bischoff S. 264. [4]) a. a. O. S. 264f. [5]) a. a. O. S. 265; die Arminen hießen *Schwanen* und *Schwanenritter*, s. a. Forsch (= Oppermann), Studentenbilder oder Deutschlands Arminen und Germanen in den Jahren 1830 bis 1833, Hamburg 1835, S. 163 (Schlüsselroman). [6]) Schneider, Die Burschenschaft Germania zu Jena, Jena 1897, S. 217. [7]) Schneider S. 144ff. [8]) Schneider S. 153.

rendem Singen verschiedener Lieder abends gegen 10 Uhr durch die Stadt gefahren sei[1]).

Am 29. Juli 1832 fand auf dem Fürstenkeller, wie schon im Jahre vorher, die Gedächtnisfeier der französischen Julirevolution statt, auf der Müller eine 'ziemlich phantastische' Rede hielt und ein eigens dazu verfaßtes Lied Roses nach der Melodie 'Es heult der Sturm, es braust das Meer' abgesungen wurde:

Es frommt kein geduldiges Harren mehr,
Du mußt dich rüsten zu Kampf und Wehr ...

Bei dieser Gelegenheit wurden die drei Freunde — was sie später bitter büßen sollten — in die engere Verbindung rezipiert[2]). Metternichs Maxime gegenüber: 'Es gibt keinen verruchteren Gedanken als den, die deutschen Völker in Ein Deutschland zu vereinigen' verstrickte sich in der Tat die Germania seit dem Frankfurter Burschentage im Herbst 1831 in zunehmendem Maße in revolutionäre Bestrebungen[3]), und trotzdem Briegleb, Riemann und Rose, offenbar auf einen Wink von Coburg her[4]), schon nach 14 Tagen, am 13. August[5]), wieder aus diesem 'freien Verein deutscher Jünglinge zur Herbeiführung eines in Volkseinheit und Volksfreiheit bestehenden Zustandes im deutschen Vaterlande'[6]) ausschieden und sich seitdem 'ihrer nicht widerlegten Behauptung nach' dem Verbindungswesen fernhielten — es wurde ihnen später nur als Milderungsgrund angerechnet.

Die innenpolitischen Vorgänge dieser Zeit sind bekannt genug. Das Hambacher Fest aus den letzten Maitagen 1832 hatte die Auffrischung und Erweiterung der Karlsbader Beschlüsse gegen die Universitäten im Gefolge; nun machte sich der Stuttgarter Burschentag zu Weihnachten 1832 die Losung der liberalen Partei aller deutschen Staaten zu eigen, daß nur über den Bundestag hinweg die Schaffung einer nationalen Reichsgewalt möglich sei. Der Frankfurter Wachensturm vom 3. April 1833 aber, der auch die neue Zentraluntersuchungskommission in Frankfurt a. M. (30. Juni, konstituiert 8. August) brachte, löste ein förmliches Kesseltreiben gegen die Jenenser Germanen aus.

Über die ersten Schritte der Weimarer Regierung gegen die Jenaer Burschenschaften, die vermutlich bald nach dem Frankfurter Tumult erfolgten, haben uns keine Akten vorgelegen. Doch werden schon als Inhalt eines Senatsberichts vom 16. Mai 1833 'die in Folge der höchsten Reskripte vom 27. und 30. April getroffenen Anordnungen' erwähnt 'mit einem Insertbericht, die Anwesenheit des Dr. Körner aus Frankfurt und die Zurück-

---

[1]) a. a. O. S. 218. — Vgl. noch Jenaer Akten Nr. 843 (Vernehmung Quentin): „'Das deutsche Treibjagen' [des Frankfurter Literaten W. Sauerwein; vgl. John Meier, Volksliedst., S. 216] ... wurde in Jena auf dem Fürstenkeller fast jeden Abend gesungen. In der Neujahrsnacht, wo das Feuer auf dem Markte brannte, fingen die Arminen ein anderes Lied an, darauf stimmte v. d. Hude das Lied an 'Fürsten zum Land hinaus'. Die jenaischen Bürger, welche dabei standen, stimmten ein, und so wurden die Arminen überschrien und gingen weg." Später (17. VI.) noch: „Dieser Vers ['Weimars Carl Friederich ...'] ist aber in der Neujahrsnacht in Jena mehr als 200mal wiederholt worden. Die Philister waren ganz versessen darauf." [2]) Bischoff S. 265 u. 273; vgl. Schneider S. 201. [3]) Vgl. dazu jedoch G. Heer, Die allgemeine deutsche Burschenschaft und ihre Burschentage 1827—1833, in Haupts Quellen und Darstellungen zur Geschichte der deutschen Burschenschaft, Bd. IV, S. 246 ff. [4]) Bischoff S. 271. [5]) Ebd. S. 270. Müller trat am 27. November 1832 wieder ein, wurde Kränzchenführer und Sprecher und verließ die Germania erst endgültig infolge der Stuttgarter Beschlüsse am 18. Januar 1833. [6]) Ebd. S. 270.

weisung der von demselben angeblich gemachten Anträge betreffend'. Mit dem großherzoglichen Reskript vom 6. Juli 1833 setzt unsere Aktenkenntnis ein[1]). Es nimmt Bezug auf die Aussagen — namentlich Quentins — und die Papiere einiger verhafteten Studenten. Die Tendenz von Germania und Arminia wird danach charakterisiert: die Germanen hatten sich z. T. verbunden, Deutschlands Einheit mit bewaffneter Hand zu erstreben, und hielten jedes Mittel zu diesem Zweck erlaubt; die Arminen wollten Deutschlands Einheit nur auf reformatorischem Wege erzielen. Man nannte die Germania 'politisch-praktische', auch *couleur perdu*, die Arminia aber 'theoretisch-praktische'[2]), auch *juste milieu*. Namhaft gemacht werden bereits 9 Arminen und 47 Germanen, darunter Emil Müller aus Coburg und Krüger[3]), genannt *Charlesforce* aus dem Mecklenburgischen. Vermutlich geht schon dies Reskript auf Berichte des Kriminalrats Dr. Bischoff in Eisenach zurück, der nun immer mehr die eigentliche Untersuchung in die Hand bekommt. Welche Rolle hat er gespielt? Jedenfalls scheint er die Gabe besessen zu haben, durch freundliche Behandlung sich das Vertrauen der bestürzten Studenten zu den offenherzigsten Aussagen zu gewinnen[4]). Endlich wird der Universität die strengste Untersuchung gegen sämtliche Mitglieder der Germania zur Pflicht gemacht und zu diesem Zweck — wie schon einmal zu Anfang des Jahres — der Amtsaktuar Dr. Emminghaus nach Jena entsandt, der auch am 8. Juli eintraf. Das großherzogliche Reskript vom 11. Juli befiehlt (auf den mündlichen Bericht von Dr. Emminghaus hin, so wird hervorgehoben) die sofortige Einlieferung ('noch in dieser Nacht') des besonders schwer belasteten, dabei aber hartnäckig leugnenden Studenten der Rechte Carl David Christian Krüger aus Malchin in das Kriminalgericht nach Eisenach zur Konfrontation mit Quentin. Im übrigen aber bleibt auch hier noch die Vernehmung und spätere Aburteilung der anderen, auch Emil Müllers, ausdrücklich Dr. Emminghaus überlassen. Dann aber erfolgt, unterzeichnet Dr. Bischoff, der Bericht des Eisenacher Kriminalgerichts vom 13. Juli: 'Schon die erste Vernehmung des verhafteten Studenten Krüger...' mit einer Liste von Mitgliedern namentlich der engeren Verbindung Germania, in der u. a. wieder Emil Müller und jetzt auch Friedrich Reuter[5]) aus Stavenhagen genannt werden. Daraufhin wird durch großherzogliches Reskript vom 14. Juli (Sonntag!) die Verbringung Emil Müllers, von dem Bischoff 'bedeutende Aufschlüsse'[6]) erwartete, nach Eisenach angeordnet und in einem weiteren Reskript vom nächsten Tage der Entschluß mitgeteilt, die Untersuchung gegen die Mitglieder der engeren Germania der Regierung in Eisenach als der Justizbehörde zu übertragen[7]). Am 19. Juli 1833 befahl der Großherzog auf Grund einer neuen Liste Bischoffs, in der

---

[1]) *Acta Academica*, die höchsten Orts angeordnete Untersuchung politischer Verbindungen unter den hier Studirenden betreffend. Jena 1833 (Loc: II, Fach 160, Nr. 2209). Vgl. auch Schneider S. 222. [2]) Muß natürlich heißen: theoretisch-politische. [3]) Es handelt sich um Reuters Freund Karl Krüger aus Malchin, dem 'Hanne Nüte' gewidmet ist; über seine Rolle in den Vernehmungen vgl. auch weiter unten. [4]) Vgl. die Aussage Quentins vom 17. Juni 1833 (Jenaer Akten Nr. 849): 'Wird dieser [Emil] M[üller] vom Inquirenten freundlich behandelt, so wird er bedeutende Aufschlüsse geben.' [5]) Er wird schon erwähnt in den Aussagen Quentins (Jenaer Akten Nr. 843). [6]) So im Reskript vom 6. Juli; vgl. damit oben Anm. 4. [7]) Ein herzoglich-coburgischer Befehl vom 20. Juli, dem Bischoffs Brief ebenfalls in Abschrift beiliegt, unterrichtet die Coburger Landesregierung von den Maßnahmen des Großherzogs von Weimar und befiehlt selbst die strengsten polizeilichen Maßnahmen.

nunmehr die drei Coburger Briegleb, Riemann und Rose auftauchen, der Gesamtuniversität (ähnlich wie früher), die Genannten 'in Carcer Arrest zu bringen, die Papiere derselben zu durchsuchen und nöthigen Falls mit Beschlag belegen zu lassen'. Weiter seien die Anträge des Kriminalgerichts, dem die ganze Untersuchung gegen die Mitglieder des engeren Vereins übertragen sei[1]), abzuwarten. Dem Generalkommando wird befohlen, auf Antrag sofort die zum Transport der Arretierten nach Eisenach erforderlichen handfesten 'Unterofficirs' zu stellen. Die 'Anträge' sind natürlich erfolgt. Und so wurden Müller am 16., Briegleb und Riemann am 25. und Rose am 27. Juli 1833 in das Kriminalgefängnis zu Eisenach eingeliefert[2]), wo sie bis zum 4. September scharfen, mehrstündigen Verhören ausgesetzt waren. Während man sich dann in Coburg infolge eines Auslieferungsangebotes noch die Köpfe zerbrach, wie der Transport der vier Staatsverbrecher zu bewerkstelligen sei, erschienen sie bereits in der Wohnung des geh. Regierungsrats Habermann, des Präsidenten der Coburger Landesregierung, 'bezeigten viele Reue und baten um Vorschrift für ihr Verhalten'. Sie waren gegen Kaution, die ein Verwandter Roses, ein Eisenacher Kaufmann, gestellt hatte, und auf die eidliche Versicherung hin, sich auf Erfordern zur Fortsetzung der Untersuchung zu stellen, mit folgendem Zwangspaß entlassen worden:

Da die jenaischen Studenten: . . ., welche Behufs einer, von der unterzeichneten Behörde eingeleiteten Untersuchung hier detinirt waren, mit der Anweisung entlaßen worden sind, direct über Meiningen, Themar und Hildburghausen nach Coburg zu reisen u bei der dortigen Herzoglichen Landesregierung sich zu melden, so wird ihnen zu dieser Reise gegenwärtige Legitimation ertheilt. Eisenach, 3. September 1833. Großherzoglich Sächsisches Criminalgericht. Dr. Wilhelm Ferdinand Bischoff.

In Coburg sollte sich die Untersuchung noch über anderthalb Jahre hinziehen; doch wurden die Vier, polizeilich natürlich scharf überwacht, gegen Kaution durch Bürgen oder Pfand auf freiem Fuß belassen. Bei der Durchsuchung der Papiere hatte man unglücklicherweise auch bei Briegleb ein Gedicht 'Unsere mächtige Zeit' gefunden, das unter 'Drohungen der schlimmsten Art' in folgenden (nur erhaltenen) hilflosen Versen von den Fürsten Rechenschaft forderte:

Willst du uns Rechenschaft nicht geben,
Kost's dich dein Fürstengut und Leben[3]).

Er will sie 'außer dem Gymnasiasten H. allhier, welcher sich bisweilen im Versemachen übe', niemandem mitgeteilt haben. Es wird damit Fr. Hofmann gemeint sein, mit dem also Briegleb den wahrscheinlich schon während der Gymnasiastenzeit angeknüpften freundschaftlichen Verkehr in den Studentenferien fortgesetzt hatte. Im übrigen ist kaum etwas Neues aus den Aussagen der vier Studenten anzuführen (s. o. S. 13), die natürlich versuchten, ihre in der ersten Eisenacher Not gar zu offenherzigen Geständnisse hie und da ein wenig abzuschwächen oder demgegenüber vorzubringen, was man ihnen wohlwollend soufflierte. Wir glauben aber Briegleb, wenn er in Coburg wie in Eisenach betont, daß er allen gewaltsamen Maßregeln abhold sei, so sehr auch ihr Zweck seinen Wünschen entspreche.

---

[1]) Nur die Mitglieder des weiteren Vereins wurden dem Universitätsamt zu disziplinarischer Bestrafung überlassen; sie erhielten dann 14 Tage geschärften Karzerarrestes. [2]) Bischoff S. 230. [3]) Bischoff S. 274f.

Endlich, nachdem von der Zentraluntersuchungskommission keine weiteren Mitteilungen mehr zu erwarten waren, erging unter dem 31. März 1835 das Erkenntnis:

Daß die genannten Angeschuldigten wegen der gesetzwidrigen nnd staatsgefährlichen Handlungen, welche sie durch ihre, nur mit Verletzung des an Eides Statt gegebenen Ehrenworts und Handgelöbnisses möglich gewordene, Theilnahme an der genannten Verbindung und durch ihre in derselben bewiesene individuelle Thätigkeit, so wie durch ihr sonstiges ahndungswerthes Benehmen, zu Schulden gebracht haben und zwar nach Maßgabe der in den nachfolgenden Gründen näher entwickelten gefährlichen Wirksamkeit eines jeden Einzelnen derselben, M— mit viermonatlichem, R— und B— jeder mit dreimonatlichem und R—mann mit zweimonatlichem Festungsarrest zu belegen, sie sämmtlich auch schuldig und gehalten sind, die erwachsenen Untersuchungskosten zu gleichen Theilen zu bezahlen und dafür in solidum zu haften. Im Übrigen bleibt der höchsten Behörde überlassen, den Schlußsatz des § 3. des provisorischen Bundestags-Beschlusses vom 20. Sept. 1819, bestätigt unter dem 15. Juli 1832 etc. gegen die Angeschuldigten in Anwendung zu bringen, wonach die Regierungen des deutschen Bundes sich vereinigt haben, die Theilnehmer an geheimen, nicht autorisirten Verbindungen der fraglichen Art, bei keinem öffentlichen Amte zuzulassen[1]).

Am 11. Oktober benachrichtigt das Justizkollegium die Landesregierung, daß Briegleb sich, nachdem ein Begnadigungsgesuch abschlägig beschieden worden, zum Strafantritt gemeldet habe. Weil das in Aussicht genommene Zimmer erst völlig an Tür, Fenster, Ofen usw. hätte repariert werden müssen — ein köstliches Kleinstaatidyll in den Akten! — und zudem ein herzogliches Reskript strenge Absonderung von dem bereits auf der Festung befindlichen Studenten Credner anordnete, so beschloß die Landesregierung unter dem 30. Oktober, Briegleb in einem Zimmer des inneren Festungshofs verwahren und aus der Ökonomie der Zucht- und Korrektionsanstalt gegen 19 Kreuzer täglich verpflegen zu lassen, die von seinem Vater einzuziehen seien. Am 2. November wird Briegleb dann vermutlich die Strafe angetreten haben. In dem alphabetischen Verzeichnis der Personen, gegen die wegen revolutionärer Umtriebe auf dem Untersuchungswege eingeschritten ist, befindet sich, wie uns Dr. Otto Koser aus den Akten des Archivs des Deutschen Bundes freundlichst mitteilte, der Eintrag, daß 'Briegleb ... [Personalien und Vorgänge] ... zwei Monate erstand, der dritte Monat wurde ihm im Wege der Gnade erlassen'. Und der Begnadigungsakt des Herzogs vom 31. Dezember (auf den Bericht des Justizkollegiums vom 21. Dezember) bestimmt, 'daß er am 2. Januar künftigen Jahres seiner Haft unter der Voraussetzung und Bedingung entlassen werde, daß er seine Abreise nach America möglichst beschleunige ...'

Dies hat Briegleb offenbar auch getan. Schon am 2. Februar 1836, einen Monat nach seiner Haftentlassung, verheiratete er sich mit der 21-jährigen Margarete, der einzigen Tochter des Schuhmachermeisters Matthäus Dötschel in Weißenbrunn. Wir wissen dann nur noch aus der Darstellung eines Coburger Chronisten[2]), einem dankenswerten Schreiben des Meininger

[1]) Bischoff S. 231f. [2]) Phil. Karl Gotth. Karche berichtet in dem um 1850 niedergeschriebenen und handschriftlich auf der Coburger Stadtratsbücherei aufbewahrten Werk 'Die Geistlichkeit des Herzogtums Sachsen-Coburg seit dem Zeitalter der Reformation', im ganzen zutreffend, S. 555: 'Sein [des Pfarrers Joh. Aug. Briegleb] einziger [!] Sohn studierte zu Jena Theologie, wurde daselbst 1830 [!] in demagogische Umtriebe verwickelt, gefangen, mit andern auf die Wartburg abgeführt und an S. Coburg zur Bestrafung übergeben. Hier erhielt er dreimonatliche Vestungsstrafe, welche indeß durch die Gnade des Herzogs Ernst abgekürzt wurde.

Oberbürgermeisters Keßler und vor allem aus dem uns von Pfarrer Ernst Briegleb in Bobenhausen freundlich zugänglich gemachten Familienstammbaum, daß seine unverheirateten Schwestern ihm nach St. Louis in Missouri folgten und sich dort sämtlich verheirateten; auch sein Bruder Ferdinand Friedrich Julius soll — gemäß Stammbaum (von uns nicht nachgeprüft) — in Amerika gestorben sein. In St. Louis also müssen wir unsern Sammler suchen, wie er, nach Hofmanns Zeugnis vom Jahre 1856, seit 20 Jahren die Landwirtschaft betreibt. Nach den Eintragungen im Familienstammbaum gingen auch aus seiner Ehe mit Margarete Dötschel (wie im elterlichen Hause) neun Kinder hervor, darunter vier Söhne, deren Nachkommen noch in großer Zahl in Missouri leben. Briegleb starb am 18. Oktober 1865. — Seine Leidensgefährten aber traten ihre Festungshaft ein wenig später an: Müller am 4. Juli, Rose und Riemann am 1. und 22. August 1836. Sie waren damals schon Predigtamtskandidaten; es scheint also, als ob § 3 des Bundestagsbeschlusses nicht angewandt worden wäre.

Bevor wir nun im folgenden die genaue Untersuchung der Sammlung Lied für Lied nach Wort und Weise vorlegen, seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

Durch die bisherigen Ergebnisse können zwei Aufgaben als erledigt gelten: 1. Heimat und Zeit der Lieder festzustellen, 2. das Verhältnis unserer Handschrift zu Wolffs Druck zu bestimmen. Dabei sei als methodisch wertvoll immerhin noch die von uns gewonnene Überzeugung hervorgehoben, daß es auch ohne direkte Zeugnisse oder Dialektlieder gelungen wäre, die Sammlung allein auf Grund sorgfältiger und vorsichtiger Liedvergleichung in ihren ausgeprägten landschaftlichen Besonderheiten dem oberfränkischen Gebiet zuzuweisen (s. u. zu Nr. 14—16, 20, 23, 26, 28, 29, 32, 35, 38—41, 43, 45, 50, 52, 54, 56, 57, 65, 69, 70, 76, 92, 102, 106). Es bleibt aber noch die Echtheitsfrage im einzelnen zu entscheiden. Und somit mußte der einmal eingeschlagene Weg, für Text und Melodie das landschaftlich und zeitlich Nahe zum Vergleich heranzuziehen, weiter verfolgt werden. Zwar zeigen in vielen Fällen Hörfehler (38, 43), Sinnentstellungen (56, 66), zersungene oder stark gekürzte Texte (1, 3, 33, 68), Gedächtnislücken (9), falsche Strophenfolge (11), aus andern Liedern eingesprengte Bestandteile (68) oder angesungene Schlußstrophen (70, 91), Kontaminationen (66), lustige Schwänzlein (26, 38, 40) auf den ersten Blick für den Text echte Überlieferung an. Aber nachdem sich herausgestellt hatte, daß einzelne Stücke aus dem Wunderhorn übernommen oder von ihm beeinflußt waren, mußte der Frage nachgegangen werden, ob noch andere gedruckte Quellen benutzt wurden und auszusondern versucht werden, was aus ihnen stammt und damit als sekundär für die Forschung wertlos bleibt[1]). Weiter war — eine ungleich schwerere Aufgabe — zu prüfen, ob die auf mündlicher Überlieferung beruhenden Lieder unverfälscht so wiedergegeben sind, wie sie vom Volke erlauscht waren, oder ob Briegleb, im Bestreben das Lied in möglichst guter Gestalt zu bieten, Unebenheiten, Verderbnisse, Lücken u. dgl., wie sie im lebenden Volksgesang

---

Er ging hierauf nach Nordamerika, wo er sich ansiedelte, seine Schwestern folgten ihm nach, bis auf eine, welche der Professor am herzogl. Gymnasium zu Coburg, Trompheller, geheirathet hatte' (Freundliche Mitteilung von Dr. Heins).

[1]) Die Lieder, die allein auf dem Wunderhorn beruhen, sind mit +; solche, die Wunderhorn und mündliche Überlieferung in sich vereinigen, mit ‡ versehen worden.

mannigfach sich zeigen müssen, durch bewußte, vielleicht von ganz bestimmten Absichten getragene Eingriffe beseitigt und dabei etwa Änderungen nach freiem Gutdünken angebracht hat. Vor 1836 ist freilich, von Gesellschaftsliederbüchern abgesehen, die Auswahl an Volksliedveröffentlichungen, bei denen er sich Rat für beabsichtigte Änderungen holen konnte, nicht eben allzu groß. Und für die Melodien flossen solche Quellen noch weit spärlicher; die wichtigste und bekannteste, das Wunderhorn, ließ in musikalischer Hinsicht völlig im Stich; auch das offizielle Kommersbuch der Burschenschaft, welcher Briegleb angehörte, war melodienlos[1]).

Zur Entscheidung der Echtheitsfrage mußte daher in weitgehendem Ausmaße das im Deutschen Volksliedarchiv gesammelte handschriftliche Material herangezogen werden. Von Wichtigkeit waren in zeitlicher Hinsicht vorzüglich ältere Sammlungen (Nachlaß von Erk, Mündel, Parisius), während die Niederschriften der neueren Zeit in textlicher, vor allem auch in musikalischer Beziehung durch inzwischen eingetretene Änderungen im Bestand unseres Volkslieds großenteils außer acht gelassen werden konnten. Ein besonders glücklicher Zufall war es, daß in Erks Nachlaß die Gegend, in der Briegleb seinerzeit sammelte, gut vertreten ist; es ist dies ein Verdienst des um 1850 am Hildburghausener Seminar wirkenden Musiklehrers Anding, der durch seine Seminaristen eine beträchtliche Anzahl Lieder nach Wort und Weise in der Umgegend seines Wirkungskreises aufzeichnen ließ. Nur wenige Jahre nach Briegleb entfaltete im Coburgischen und Hildburghausenschen der Medizinalrat Hohnbaum seine Sammeltätigkeit, von der die durch Erk und Irmer herausgegebenen Volksliederhefte an zahlreichen Stellen (s. besonders die Notiz I, 4—5, S. 72) und darüber hinaus noch Erks Nachlaß Zeugnis ablegen. Von gedruckten Quellen waren namentlich die 1855 erschienenen 'Fränkischen Volkslieder' des Freiherrn von Ditfurth, auch dessen 'Volks- und Gesellschaftslieder' mit Nutzen heranzuziehen.

Mit diesem Rüstzeug war die Untersuchung zu führen, wobei sich die Wichtigkeit und Zweckmäßigkeit der auf dem Archiv in Angriff genommenen Kataloge erwies. Es ist keine Frage, daß viele Entscheidungen bei völlig ausgearbeiteten Katalogen weit schneller und genauer hätten getroffen werden können.

Auf dem Gebiete der Melodien gestaltete sich die Fragestellung insofern noch besonders verwickelt, als hier zugleich der Nachweis verlangt wurde, ob der von Briegleb gebrachte Melodietyp im Volksgesang auch tatsächlich mit dem vorliegenden Liedtyp verbunden auftrat. Bei Anlegung des strengen Maßstabes, daß nur solche Aufzeichnungen als einwandfrei gelten können, die den Vortrag eines bestimmten Sängers nach Text und Melodie genau widerspiegeln, lassen sich folgende Stufen einer fortschreitenden Verfälschung des volkskundlichen Bildes denken:

1. Gewährsmann für den an sich echten Text ist ein anderer als für die an sich echte zugehörige Weise.

2. Die Melodie ist zwar in ihrem ganzen Verlaufe echt, tritt aber in Verbindung mit dem zugesellten Texte im Volksmund nicht auf: dieser ist der Melodie nur vom Verfasser unterlegt worden.

---

[1]) Leider fehlt überhaupt ein umfassender Überblick über die Melodien, die um 1830 in Jenenser Burschenkreisen im Schwange waren.

3. Die Melodie setzt sich aus Stücken zusammen, die für sich echtes Volksgut sind, nicht aber in ihrer Zusammenschweißung. Dabei kann eins der Stücke zum zugesellten Liedtypus gehören, oder es hat keins von ihnen mit diesem etwas zu tun.

4. Die Melodie ist in einem Teil echtes Volksgut und mag in diesem auch in ihrer Beziehung zum unterlegten Texte echt sein; der Rest ist vom Verfasser geändert oder selbständig erfunden.

5. Die Melodie ist in ihrem Gesamtverlauf vom Verfasser komponiert, also in jeder Hinsicht gefälscht.

Dazu ist zu bemerken: Fälle wie unter Nr. 1. sind bei der Art der Überlieferung der Brieglebschen Sammlung nicht aufweisbar.

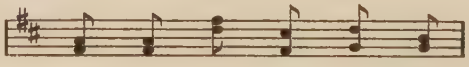
Eine Fehlerquelle bei der Beurteilung der Fälle 2 und 3 kann der Umstand bilden, daß gleiche Vorgänge absichtslos sich im Laufe der mündlichen Überlieferung eines Volksliedtyps einstellen können und so bei mangelhafter Überlieferung eines Liedtyps ein Vorgang dem Verfasser aufgebürdet wird, der tatsächlich bereits in der von ihm beobachteten mündlichen Überlieferung sich vollzogen hatte.

Einiges über die Brieglebschen Melodien läßt sich bereits aus ihnen selbst, ohne Heranziehung von Vergleichsmaterial aussagen.

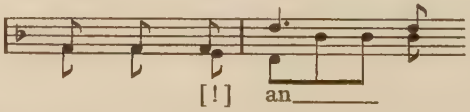
Briegleb gibt die Melodien über dem Text; das Liniensystem ist ohne Verwendung eines Rastrals mit der Hand gezogen, die Noten mit ungeübter Hand eingetragen. Notierung erfolgt im Violinschlüssel, der aber meist nicht vorgezeichnet ist; Tonarten finden verschiedene Verwendung; ich transponiere bei Zitaten im folgenden zur Erleichterung der Vergleichung durchweg nach *G*. Meist findet sich auch eine Vortragsangabe.

Der Text ist nicht unterlegt; die Unterlegung wird zwar dadurch erleichtert, daß angestrebt ist, Schleifungen durch balken- oder bogenverbundene Noten zu kennzeichnen, aber da dieses Vorgehen nicht streng, wie die Aufteilung von Notenwerten nicht immer richtig durchgeführt ist, so bleiben doch hinsichtlich der Textierung einige zweifelhafte Fälle übrig.

Allen Melodien, mit Ausnahme der letzten, ist eine Begleitstimme mitgegeben, teilweise ist auch ein dreistimmiger Satz versucht, oder es finden sich in einem zweistimmigen Satz dreistimmige Akkorde eingestreut. Die Führung der zweiten Stimme mit ihrer Bevorzugung der Terz- und Sextgänge entspricht durchaus der Improvisationstechnik, wie sie von Volkssängern angewendet zu werden pflegt. Daneben finden sich aber Fälle wie die Quinten in Lied 65:

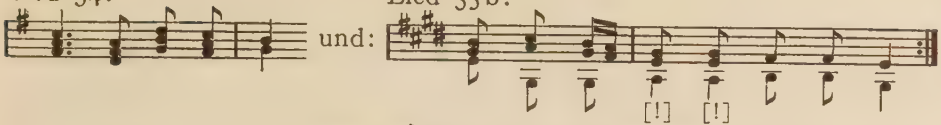


oder die klaviermäßige Reperkussion in Lied 88:



Fehler, die sich das singende Volk niemals gestatten würde. Schlimm wird's vor allem, wenn Briegleb versucht, dreistimmige Sätze zu geben; nur zwei Beispiele mögen angeführt sein:

Lied 34: und: Lied 35b:



Auch Führungen wie: (Nr. 69)

mit dem figurierten Baß und dem unsinnigen Schwanken zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit sind im Volksgesang undenkbar.

Wir schließen aus diesen Beispielen, daß Briegleb zwar den Klang der vom Volke geübten Mehrstimmigkeit im Ohre hatte, die zweite und gelegentlich auch eine dritte Stimme aber selbst hinzuschrieb, wobei er mehrfach über sein eigenes Dilettantentum strauchelte.

Betrachten wir die Melodieaufschriften ohne Rücksicht auf die Begleitstimmen, so stoßen wir verschiedentlich auf Unrichtigkeiten in der Aufzeichnung oder Verzerrungen, wie sie für den Vortrag von Volkssängern charakteristisch sind.

Ich zähle allein 12 Fälle, in denen Briegleb statt $^3/_4$-Takt $^6/_8$-Takt vorschreibt, einmal ist ihm das umgekehrte Versehen unterlaufen, und einmal schreibt er $^6/_4$ statt $^6/_8$. Briegleb scheint unfähig gewesen zu sein, die beiden Taktarten auseinander zu halten.

Einmal zeichnet er für *A*-Dur nur zwei Kreuze vor.

Lied 17 (*Wenn ich gleich kein Schatz nicht hab*) ist rhythmisch schlecht wiedergegeben;

Briegleb notiert: $^6/_4$ usw.

statt: $^3/_4$

(vgl. E.-B. Nr. 511).

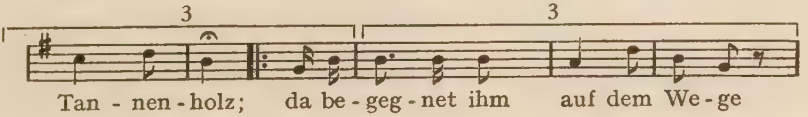
Über die rhythmisch schlechte Notierung von Lied 32 muß unten noch gesprochen werden.

Eine für den Volksgesang charakteristische Zerdehnung findet sich in Lied 41, darüber ebenfalls weiter unten; ebenso in Lied 92: hier erscheint der ganze schließende Ecksatz auf das doppelte Zeitmaß zerdehnt.

In Lied Nr. 70 (*Es wollt' ein Jäger jagen*, E.-B. Nr. 1437) ist ein Takt übersprungen; es muß hier eine schlechte Individualvariante eines Vorsängers von Briegleb vorliegen; der Fehler ist verständlich, da die Melodie einen ungewöhnlichen Aufbau zeigt: sie setzt sich aus 4 Takttriolen zusammen, musikalischer und metrischer Akzent decken sich vielfach nicht; Briegleb notiert dabei noch ungeschickt $^6/_8$- statt $^3/_8$-Takt und verwischt dadurch noch stärker den bereits in Unordnung geratenen rhythmischen Aufbau der Melodie:

Briegleb:

Ditfurth II Nr. 29:



Halten wir uns vor Augen, daß Liedausgaben mit Melodie, die Briegleb benutzt haben könnte, damals durchweg von Leuten herrührten, die musikalisch durchgebildet waren, bei denen also falsche Notierungen ausgeschlossen sind, die ferner, unbekümmert um wissenschaftlich-volkskundliche Interessen, Zersingungen und Zerdehnungen einer Melodie rückgängig gemacht hätten, so weist bereits die eben gegebene Aufstellung darauf hin, daß mindestens ein Teil der Melodien von Briegleb unmittelbar nach dem Volksmund, wenn auch oft fehlerhaft, aufgezeichnet worden ist.

Im übrigen schien es angezeigt zu sein, einen Beweis für die Echtheit der Melodien möglichst aus dem Vergleich mit anderweitig beigebrachtem Material zu erbringen, also gewissermaßen von außen her, und erst, wenn diese Mittel versagten, einen Schluß aus dem inneren Wesen der Melodie selbst zu ziehen. Da im Volksgesang verschiedene stilistische Ausdrucksmittel nebeneinander hergehen, da ferner musikalisch Begabte und Unbegabte auf die Melodiegestaltung und Weiterbildung Einfluß ausüben, kann der letztgenannte Weg leicht zu Trugschlüssen führen.

Eine Anzahl schwierig gelagerter Fälle hatte die Musikabteilung unseres Archivs die Freundlichkeit, an Hand ihrer Kataloge zu prüfen; Herrn Professor Dr. Mersmann sei auch an dieser Stelle für seine freundliche Mühewaltung bestens gedankt.

1. *Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten ...*

Text. Überschrift: 'Die Jugendzeit. Spinnstubenlied.' Die zersungene Textgestalt des überaus verbreiteten Liedes stammt aus dem Gesange. In Strophe 2:

Da blühen Rosen schön wie die Nelken,
Da blühen Rosen sein Nelken gleich

heißt es gewöhnlich *Sie welken ab* (*all*), so auch bei Anding aus Hildburghausen (E 15526 = XXXVII, 83; vgl. auch 25, S. 245; 6228 = XVI, 368). Dazu kommen Wanderstrophen, die sich sonst in dem Liede nicht nachweisen ließen. Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 543; Köhler-Meier Nr. 71; KiV Nr. 424; Prahl Nr. 1007; Marriage Nr. 106; Meisinger Nr. 51; Heeger-Wüst Nr. 109; Grolimund (Aargau) Nr. 85 usw.

Melodie. Sie gehört der älteren Fassung an, wie sie Erk-Böhme unter Nr. 543a aus Thüringen (1840) bringt. Weder die dort zitierte Fassung aus Hildburghausen (E 7478 [= XXV, 291]) noch andere auf Andings Sammeltätigkeit zurückgehende Niederschriften der Melodie (s. o.) stimmen notengetreu mit derjenigen Brieglebs überein; letztere weist einige individuelle Auszierungen auf, welche eine Aufzeichnung nach mündlicher Quelle sicherstellen.

2^{+}. *Es jagt ein Jäger wohlgemuth ...*

Text = Wh. I, 303; vgl. Bode S. 561. Der untergelegten Melodie halber wurde am Strophenschluß der Kehrreim *Hurrah, hurrah* hinzugefügt; kleinere Textänderungen (2^{5} *Dort auf dem grünen Rasen*; 3^{1} *spreit*).

Melodie. Da das Lied zu Brieglebs Zeit längst nicht mehr vom Volke gesungen wurde, mußte Briegleb sich eine Melodie dazu suchen; es gelang mir jedoch nicht, sie zu identifizieren. Vermutlich ist es eine Weise, die er als Student kennenlernte. Auch Mersmann schreibt: 'Wir finden für die Melodie keine Anhaltspunkte. Sie ist wohl kaum als Volkslied anzusehen'.

3. *Seid lustig, ihr Studenten, / Laßt euer Hochstudieren sein ...*

(4 vierzeilige Strophen mit dem Refrain: *Im grünen Gras, im weißen Klee / Da wird's gespielt auf mancher Höh, / Drum liebet man, drum liebet man, / Die Zeit ist bald vorbei: valera.*)

Text. Dem zersungenen, mündlich aufgefangenen Lied, von dem Fetzen weit verbreitet sind, wird ein (nicht nachweisbares) Studentenlied zugrundeliegen, dessen sich dann die Soldaten bemächtigten. Der Refrain als Hospizlied: Commersbuch f. d. deutsch. Studenten, Magdeburg und Leipzig 1858³, S. 161 Nr. 17 (vgl. S. 157 Nr. 6). Simrock Nr. 337 gibt das Lied mit zwei weiteren Strophen. Vgl. ferner E 20, S. 335 (Soldatenlied 1852); 28, S. 897 (oberbergisch 1856); 6, S. 292 (Meurs; nur Refr.); 39, S. 838 (nur Refr.); 37, S. 898 (Wetzlar 1871); A 57501 (Schnitterlied aus Vorpommern: Refrain mit anderen Liedbruchstücken); Treichel S. 142 Nr. 16 (nur Refrain). Die Studentenstrophe taucht auch als 3. Strophe zu dem Liede *Wir wollen reisen / Reisen zum Sporethor hinaus* ... in Geinsheim a. Rh. auf (E 4, S. 348; s. u. Nr. 33.)

Melodie s. unter Nr. 13.

4†. *Mitten im Garten ist* ...

Text = Wh. II, 11; vgl. Bode S. 282. Wieder ist ein Refrain hinzugefügt: *Röselein schaut / Wie eine Braut*; sonstige Änderungen unbedeutend.

Melodie. Das Lied hat im Volksmund eine eigene Weise; sie ist bei Erk-Böhme 9 a—c in verschiedenen Abwandlungen nachzulesen. An der Melodie von E-B 9a hat Erk, wie ein Vergleich mit E 7007 (= XXI, 282) zeigt, leicht gefeilt. Zum gleichen Melodietyp gehört auch die Fassung im Bechtheimer Liederbuch II Nr. 6 (= A 79935), während ein zweiter Liedtyp im Erkschen Nachlaß unter Nr. 18786 (= XLIII, 226) (durch Ebbecke in Dransfeld, Kr. Minden) vorliegt. Bei Briegleb finden wir nun nicht einen zugehörigen Melodietyp, sondern eine Weise, die K. Fischer zu Castellis 'Wenn ich die Blümlein schau' komponiert hat (s. Böhme Nr. 442). Die bei Böhme stehende, vermutlich unrichtige Angabe über die Entstehungszeit dieser Melodie '1850' wurde nachzuprüfen versucht; doch konnte der Verlag wegen Vernichtung der Geschäftsbücher keine Auskunft mehr erteilen. Fischers Melodie hat ihren Weg ins Volk gefunden: s. Herbst 112; sie steht ferner mit Varianten in einer handschriftlichen Liedersammlung von 1876 aus Unterfranken (A 75684); Briegleb muß sie aus Volksmund aufgenommen haben, denn er notiert fälschlich die ersten 6 Takte als 4:

Auch die Schlußtakte zeigen eine leichte Umformung gegenüber dem Original.

5†. *Mei Vater hat g'sagt* ...

Text = Wh. III, 27; vgl. Bode S. 598. (Zu den dort für die erste Strophe angeführten Belegen s. noch Hruschka u. Toischer S. 295 Nr. 208; John S. 216 Nr. 56; Züricher, Kinderlieder der deutsch. Schweiz Nr. 5844/46 und A 16095).

Melodie. In Kommersbüchern tritt das Lied in einer Vertonung von H. Tauscher auf (s. Hallisches Liederbuch für Deutsche Studenten (Halle 1848) Nr. 55). Bei Briegleb eine andere Weise, deren Ursprung ich nicht nachzuweisen vermag. Sollte sie von Briegleb selbst erfunden sein? Mersmann schreibt: 'Offenbar ein Kunstlied, nach keiner Richtung auf Volkslieder zu beziehen. Wir finden zwei, in ihrer Übereinstimmung merkwürdige Anklänge an: *Großer Gott, wir loben dich*'.

6*‡. *Ach, schönster Schatz, verzeihe mir* ...

Text. Briegleb hat das Lied singen hören, dafür sprechen neben der Melodie auch Einzelheiten des Textes, z. B.: Anfangszeile; 2¹ *Und schläfst du schon, wenn ich jetzt komm*; 3² mit Reimherstellung *So thuts mein Herz erbarmen*; die Durchführung der 2. Person auch in Strophe 2—4. Doch ist sein Strophenbestand genau der gleiche wie Wh. III, 13, während acht von Hoffmann-Richter Nr. 65 benutzte schlesische Fassungen nebst einer nach 1842 aufgezeichneten (E 12, S. 438—441) und eine weitere schlesische (A 51922) nach Strophe 3 ausbiegen, wie auch in anderem Sinne das Bergliederbüchlein (ed. Kopp S. 68). Arnim hat den Schluß des Bei-

trages von Bettina (E 2, S. 420) zu einer dunklen Strophe zusammengezogen (vgl. Bode S. 353f.), wobei er mit ‹daran› anknüpfen mußte:

Wh.	Briegleb.
4. Sie hat zwei kristallnisch' Stein, Auf Elfenbein auch Purpur, Sollt' ihr geschehn daran ein Leid, So spräng' mein Herz in Stücken.	4. Deine zwei schwarzbraunen Äugelein, Die gar so freundlich blicken, Sollt' dir daran geschehn ein Leid, So spräng' mein Herz in Stücken.

Briegleb folgte also trotz Kenntnis des Volksgesangs in der Hauptsache dem Wh., wobei er aber die Fassung recht sangbar zu gestalten wußte (vgl. noch 1[3]). Vgl. noch Vld. 19, S. 25.

Melodie. Bei Hoffmann-Richter ohne Melodie, jedoch mit der Angabe: ‹Mel.: Es liegt ein Schloß in Österreich› (s. Hoffmann-Richter Nr. 8, Erk-Böhme 61b). Im Erkschen Nachlaß findet sich der Text unseres Liedes mit der besagten Balladenmelodie fünfmal (E 5378ff. [= XII, 439ff.]), alle diese Aufzeichnungen stammen aus Schlesien; dazu kommt A 51922 (s. o.). Die gegenseitigen Varianten dieser Aufzeichnungen sind nicht eben stark. Bei Briegleb hält sich der Vordersatz, von Auszierungsnoten abgesehen, genau an den Melodietyp, wie er aus dem Schlesischen belegt ist; der Nachsatz dagegen zeigt in der als ursprünglicher zu betrachtenden schlesischen Fassung ein reicheres melodisches Leben als in der Brieglebschen: hier ist er in die Linie eines schrittweisen Abwärtssinkens geraten. Die Noten, die auf die schweren Taktzeiten fallen, heißen bei Briegleb: *d'' c'' | h' a' | h' h' | a' g'*.
(6) (8)
Leider liegen keine Aufzeichnungen unseres Melodietyps in Verbindung mit unserem Texte aus anderen Gegenden vor; Erk-Böhmes Nr. 559a gesellt einen anderen Melodietyp zu unserem Text (s. auch Brieglebs Nr. 57).

7+. *Wie kommts, daß du so traurig bist ...*

Text = Wh. I, 210; vgl. Bode S. 341.

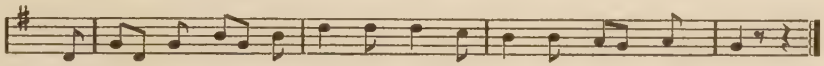
Der Melodie zuliebe, die zwei Strophen zu einer zusammenfaßt, hat Briegleb eine textlich durchaus geschickte Umstellung vorgenommen: Strophe 3 tritt an den Schluß, so daß nun bei Vertauschung von Strophe 4 und 5 ‹Er› und ‹Sie› je 4 Zeilen der beiden ersten (8-zeiligen!) Strophen singen, beide gemeinsam dann die letzte, was auch noch die Änderung bedingte:

Wenn ich in Freuden leben will,
Geh ich ins grüne Feld,
Vergeht mir all mein Traurigkeit,
Bin ich zu dir gesellt.

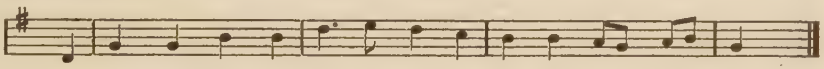
Melodie. Die meisten Melodiebelege für dieses Lied gehen auf die Reichardtsche Weise aus ‹Lieb und Treue› (s. E.-B. 531) zurück, indem sie diese mehr oder minder stark variieren; das zeigen auch die Belege im Erkschen Nachlaß; im Parisiusschen Material finden sich zwei stark abweichende Fassungen (A 49782 und 49784), auch eine Aufzeichnung von Föppl E 2229 (= IV, 133 Nr. 1) stellt einen anderen Typ dar. Keine der bekannten Melodietypen umfaßt mehr wie vier Zeilen des Textes mit Ausnahme einer Mollweise bei Nicolai II, S. 34/5, die ebenfalls von Reichardt komponiert sein soll (Abdruck auch bei Kretzschmer I, S. 403/4 Nr. 226); sie ist auf acht Textzeilen berechnet, doch ist der zweite Teil der Melodie, jeweils für die Entgegnung des Mädchens gedacht, kontrapunktisch zur ersten gearbeitet, so daß die Schlußstrophe gemeinsam von Bursch und Mädchen gesungen werden kann und als fehlerloser zweistimmiger Satz erklingt. Auch die Brieglebsche Melodie umspannt acht Textzeilen und somit je Rede und Entgegnung, sie moduliert jedoch mit dem Schluß des zweiten Halbsatzes nach der Dominante, in der sich auch der ganze dritte Halbsatz bewegt: ein gemeinsames Absingen der Strophenhälften wie in der Nicolaischen Fassung wäre daher ausgeschlossen, und diese hübsche Schlußpointe ist bei ihm überdies durch die im Interesse der Melodie erfolgte Umstellung der ursprünglichen Schlußstrophe unmöglich gemacht. Die Melodie nun, wie sie Briegleb bietet, finde ich in Kommersbüchern und zwar zu dem Liede ‹Geturnt, geturnt› (von F. Hessemer, in ‹Freie Stimmen frischer Jugend› 1819), Belege:

Auswahl deutscher Lieder, Leipzig 1843, S. 369/70 Nr. 154, Angabe: Volksweise; ebenso in Turnlieder (München 1844) Mel. Nr. 22, Überschrift ebenfalls 'Volksweise'; Vollständiges Melodienbuch ... von Guido Reinhold (Leipzig 1838) S. 67 Nr. 125; Albert Methfessels Deutsches Lieder- und Commersbuch 6. Aufl. Leipzig o. J., S. 248 Nr. 103; sodann zu Moscheroschs 'In ritterlichen Kriegszügen', Belege: Liederbuch für deutsche Studenten[3] (Erlangen 1867) S. 217 Nr. 165 und im Rostocker Liederbuch für deutsche Studenten (Halle 1848) S. 81/2 Nr. 48. Übrigens wurde Hessemers Gedicht auch zu anderen Weisen (*Es ist nichts Lust'gers ...*) gesungen und auch kunstmäßig vertont (von H. Lucam). Was es mit der Angabe 'Volksweise' auf sich hat, vermag ich nicht anzugeben. Die genannten Drucke bieten die Melodie variantenlos. Bei Briegleb findet sie sich statt im $^6/_8$-Takt in den $^4/_4$-Takt umgesetzt; infolge des geänderten rhythmischen Flusses ist ab und zu eine Note zugesungen; im vierten Halbsatz wird die Melodiebewegung vereinfacht:

Original:



Briegleb:



Briegleb hat die Melodie vermutlich aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, nachdem er sie als Weise für den Wunderhorntext ausersehen hatte.

8*+. *Ich habe mein lieb Schätzchen / So lange nicht gesehn ...*

Text = Wh. III, 73; vgl. Bode S. 286 und 368. Mit den Füllversen übernommen, Änderungen unbedeutend (5^3 *Häubchen*). Trotzdem ist das Lied schon bei Walter (1841) S. 25 Nr. 17 in der Volksfassung als 'Studentenlied' bezeichnet. Ditfurth II Nr. 172; E 21, S. 45 (durch Anding 1853 aus Hildburghausen).

Melodie. Das sehr oft überlieferte und gedruckte Lied tritt stets mit eigener Melodie auf, wenn es auch mehrere Melodietypen sind, die sich in Verbindung mit dem Texte nachweisen lassen (s. Erk-Böhme Nr. 536; Heeger-Wüst Nr. 106; Köhler-Meier Nr. 142 mit der dort angeführten Literatur; dazu viele Fassungen im Erkschen Nachlaß). Melodie bei Briegleb: *Ich hab' mich ergeben*. In dieser Verbindung Fälschung, die um so mehr Wunder nimmt, als es Briegleb nicht hätte schwer fallen müssen, die echte Volksmelodie sich vorsingen zu lassen.

9*. *Ich gieng einmal ganz Abends spat ...*

Text. Dies Tagelied gehört in den weiteren Umkreis des verbreitetsten aller Tagelieder *Der Wächter auf dem Türmlein saß* (Erk-Böhme Nr. 812/3; Köhler-Meier Nr. 126; Heeger-Wüst Nr. 359/60), das mannigfache Verbindungen einging. Brieglebs Fassung, steht sie auch, soweit ich sehe, für sich, macht doch den Eindruck des Überlieferten. Mit Wh. I, 317[1]) jedenfalls hat sie nur 3^3 *Bis alle Sternlein schwanden* gemeinsam. Nach Zeile 1 ist eine Überlieferungslücke anzunehmen, indem für den Junggesellen sofort der Wächter der parallelen Stelle eintrat:

E Nr. 5643[2])	Briegleb
1. Als es war am Abend spath,	1. Ich gieng einmal ganz Abends spat,
Der Junggsell trat auf d' Gassen	
— — — — — — — — — — — —	
3. Und als es war um Mitternacht,	
Der Wächter tratt auf d' Gassen ...	Der Wächter auf der Gassen trat

Die dreizeilige Strophenform wird aus einem mit dem 'Wächter auf dem Türmlein' vielfach kontaminierten, schon im Antwerpener Liederbuch Nr. 62 über-

[1]) Bode S. 183; vgl. auch Zs. f. Deutschkunde 37 (1923), S. 183 und 187. [2]) = Bd. 13, S. 172, Nr. 1: von Arnims Samml., nach Bode S. 184 von Frau Pattberg eingesandt (ähnlich auch sonst).

lieferten Liede herrühren, in dem der *molenaers knecht* die Liebesabrede belauscht und sich das zunutze macht; man vergleiche etwa Ernst Meier Nr. 227. In die vorhin bezeichnete Lücke gehört wohl u. a. die bei Briegleb erst später auftretende Furcht vor Verrat, die sich auch bei Ditfurth II Nr. 39 und in den gleich zu erwähnenden landschaftlich nahen Fassungen findet. Die Begegnung auf dem schmalen Steg aber (Strophe 5) überliefern auch Hohnbaum aus dem Coburgischen (Erk-Irmer I, 5 Nr. 56) und Anding 1853 aus Hildburghausen (E 22, 546 Nr. 1 = Nr. 7310). Beide Fassungen kombiniert Erk im Liederhort 135a (ungenau wiederholt Erk-Böhme Nr. 813a). Da aber auch in dem hier erwähnten fl. Bl., das ich nicht sah, nach Bodes Zeugnis (S. 184 Anm.) die Begegnung mit dem *Metzgerknecht* wie bei Anding stattfindet, so hat Erk den *Jägersknecht* möglicherweise aus Briegleb-Wolff eingesetzt.

Melodie. Eine siebentaktige Weise; nach den Ergebnissen der Berliner Kataloge setzt sie sich zusammen aus der ersten Singzeile von *Ein Schifflein sah ich fahren*, einer sequenzmäßigen Weiterbildung dieses Motivs, sowie der Schlußperiode von *Es, es, es und es*. Damit hat sie eine Gestaltung, die weder mit dem geläufigen und leicht kenntlichen Typ, wie er u. a. bei Erk-Böhme Nr. 812a und b auftritt, noch mit dem bei Ditfurth II Nr. 39 stehenden übereinkommt. Die Entsprechung mit der Schlußphrase von *Es, es, es und es* ist, an Brieglebs eigener Nummer 87 (s. u.) gemessen, notengetreu; daß eine derartige Kontamination eintreten konnte, ist bei der Gleichheit der auffällig gebildeten metrischen Struktur der beiden Liedern zugrunde liegenden Texte leicht erklärlich; die von Lewalter I Nr. 11 gegebene Niederschrift der Melodie unseres Liedes zeigt in noch weitergreifendem Maße den Einfluß des genannten Handwerksburschenliedes. Aber auch einer Fassung der Endtakte, wie sie die zweite Weise von Erk-Böhme Nr. 812a zeigt, kommt die Brieglebsche ziemlich nahe. Daß dann noch eine Kontamination mit *Ein Schifflein sah ich fahren* eingetreten ist, ließe sich aus dem Umstand erklären, daß der Mittelsatz letzteren Liedes nahe Beziehungen zu dem von *Es, es, es und es* aufweist; nur ist zu beachten, daß die Berührungen der Brieglebschen Weise zu der von *Ein Schifflein* auf eine neuere Melodiegestaltung, wie sie etwa der Zupfgeigenhansl bringt, sich beziehen, nicht auf die ältere, wie sie Briegleb nachweislich seiner Nummer 91 vorlag. Immerhin geht aus diesen Vergleichen hervor, daß die Melodie Brieglebs durchaus volksmäßiges Gepräge trägt; wir werden annehmen dürfen, daß zum mindesten ihre Grundlage echt ist; ob im übrigen die Notierung Brieglebs den Volksgesang getreu widerspiegelt oder ob sie infolge mangelhafter Erinnerung eine unbewußte Umgestaltung durch unseren Autor erfuhr, bleibe dahingestellt.

10+. *Mei Büble ist e Stricker ...*

Text = Wh. III, 57, Strophe 1—4; vgl. Bode S. 645. Die vier Strophen stehen auch bei Bernhardi, Liederlexikon (1847) Nr. 1373 als selbständiges 'schwäbisches Volkslied'. Ludw. Tobler hat das Lied II, Nr. 29 (3 Strophen) ebenfalls von einer längeren Vorlage losgelöst. Vgl. noch Z. f. Vk. 25, 282.

Melodie. Eine Nachschrift der Melodie aus Volksmund ist uns nicht erhalten. Böhme erschließt voreilig die Weise von *Da droben auf jenem Berge* als zugehörige Melodie (s. Erk-Böhme Nr. 606). Der erste Brieglebsche Halbsatz ist mir notengetreu aus der Tübinger Gegend zu dem Liede *Der Bauer von dem Odenwald* bekannt; die vierte Singzeile mit ihrem Tritonusintervall erscheint wörtlich in Brieglebs Nummer 3 bzw. der ihr zugrundeliegenden Wanderweise (s. u. bei Nr. 13). Zu beachten ist, daß Briegleb an seiner Vorlage eine Zeile streicht, wohl um leichter eine passende Melodie aufzufinden oder zu erfinden. Mersmann schreibt: 'Es scheint nicht ausgeschlossen, daß ein übernommener Anfang von Briegleb oder seinem Vorsänger fortgesetzt wurde. Die zweite, melodisch sehr schwache Periode scheint in dieser Form kaum volkläufig.'

11. *War ein lust'ger Jägersknecht ...*

Text. Überschrift: Bericht der Stillwach. Das Lied, entstanden aus dem älteren *Höret zu, Ihr Weide-Leut* (KiV Nr. 435), kennt Briegleb aus dem Volksgesang, was neben der echten Melodie auch daraus folgt, daß Strophe 2 *Häst* [!] *du mir ein Wort gesagt*

an falscher Stelle steht; sie gehört hinter die Flohjagd. Strophen 1—4 sind ganz ähnlich Ditfurth II, Nr. 290 und Schleicher S. 114 Nr. 26. Die Schlußstrophe aber:

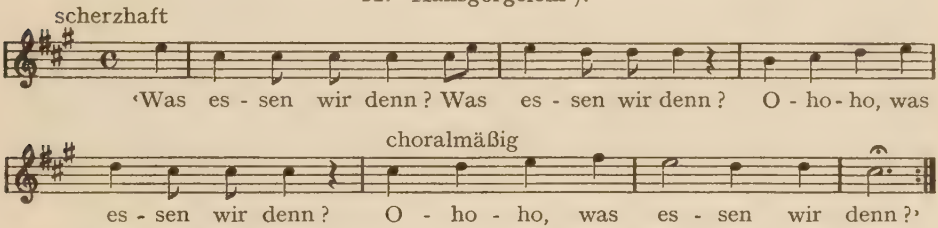
Mutter, der gebt einen Mann,
Jetzt geht's an,
Daß sie nimmer warten kann.

Ihr werd't das wohl selbst verstehen;
Ihr Bett ist breit,
Wer drinnen leit,
Ich hab's gesehen.

fand sich nicht in der verglichenen Literatur (Köhler-Meier Nr. 238; Grolimund, Solothurn Nr. 69) und in zahlreichen Fassungen des Erkschen Nachlasses. Hat Briegleb sie aus ähnlichen Strophen wie 6/7 bei Ditfurth oder 6 bei Schleicher geformt? Auch 4^{4-7} scheint leicht überarbeitet.

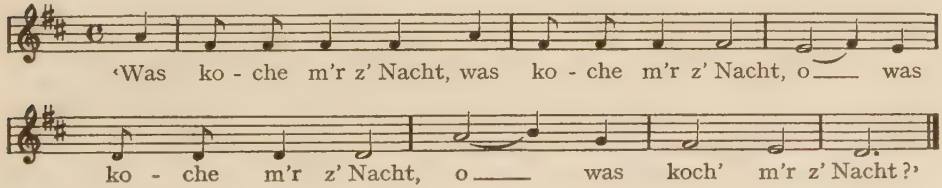
Melodie. Die u. a. durch ihr, freilich nicht in allen Fassungen bewahrtes, aufeinanderfolgendes Durchschreiten der T- und D-Klänge in Takt 2 und 3 sowie durch Taktwechsel charakteristische Melodie liegt auch bei Briegleb vor, ohne daß sich, trotz mannigfachen Vergleichmaterials, besonders im Erkschen Nachlaß, eine notengetreu übereinstimmende Aufzeichnung anderwärts nachweisen ließe.

12. Hansgörgelein[1]).



|: "Eine Linsensupp :|
|: Ohoho, eine Linsensupp." :|
'Wie schmeckt sie denn?'
"Ei ziemlich gut."
'Was kost't sie denn?'
"Ein Gröschelein."
'Wo schlafen wir denn?'
"Im Federbett."
'Was machen wir denn?'
"Ein Bübelein."
'Wie sieht es denn?'
"Accrat wie du."
'Wie heißt es denn?'
"Hansgörgelein."

Das Lied fand sich, ein Beispiel für zähe Überlieferung, unter Kinderliedaufzeichnungen des Lehrers Wiemann in Köndringen, die uns soeben durch das badische Archiv zugingen. Herr Wiemann hatte die Freundlichkeit, uns auch die Melodie nachzuschreiben (A 81308):



"Ne Linsesuppe."
'War hedds dann gsait?'
"Madammeli."
'Wo isch sie dann?'
"Uffem Kanabee."
'Was hedd si dann?'
"Ne kleine Sohn."
'Wie heißt er denn?'
"Madameri."
'War isch dann Geddi?'
"D'r Katzerolli."
'War isch dann Goddi?'
"D'r Hund isch Goddi."
'An wellere Nummere?'
"An 127, o, o, an 127."

[1]) Dialog zwischen den Buben und Mädchen.

(Die Kinder fassen sich bei den Händen und tanzen langsam im Kreis ($^4/_4$-Takt), mit Ausnahme der letzten Strophe, die schnell ($^2/_4$- oder $^4/_8$-Takt) gesungen und getanzt wird. Die Strophen 2—16 werden dem Text entsprechend gesanglich rhythmisch geändert.)

Nachträglich kamen dann noch 3 Fassungen desselben Liedes aus dem Schweizer Archiv zu Tage (A 24029. 28792. 42476 aus Rheinfelden und Basel).

Ein ähnlicher Zwiegesang aus Fragen und Antworten steht E 4, 275, Nr. 1. Noch näher kommen einzelne Lesarten der 'Mutter Tylochin' (Erk-Böhme Nr. 860 mit Lit.; dazu Prutz, Deutsch. Museum 1863, I, S. 292; Züricher, Kinderl. d. dt. Schweiz Nr. 5776), vgl. etwa E 21, S. 262 Nr. 1 und E 6, S. 296 Nr. 1 (= Alemannia 8, S. 60f.). Zu dem ganzen Liedtypus vgl. John Meier im Schweiz. Archiv f. Volksk. 20 (1916), S. 222f.

Melodie. Briegleb's Aufzeichnung ist echt, wie ein Vergleich mit der Köndringer Fassung zeigt; beide Melodien sind nur Varianten ein- und desselben Typs; in der Köndringer Fassung ist ebenso, wie in den zwei Schweizer Fassungen A 24029 und 28792, der zweite Takt dem ersten angeglichen; der weitere, sonst übereinstimmende Melodieverlauf ist in der Richtung abgewandelt, daß bei der dritten und vierten Singzeile die Tonikaprim statt der Tonikaterz als Strebeziel eingetreten ist.

13. *Stieg ich auf den Segelesbaum . . .*

Text. Das Lied ist aus Oberfranken, aber auch aus Studentenkreisen und sonst vielfach ganz ähnlich zu belegen: Ditfurth, Volks- u. Gesellschaftsl. Nr. 50; Heeger-Wüst Nr. 245; Urban, As da Heimat S. 106 Nr. 128; Jungbauer, Bibliogr. Nr. 399; Krapp Nr. 42 und 88; eine ganze Anzahl Lesarten E 4, S. 259f., darunter Nr. 2368 als 'Studentenlied aus Bonn' bezeichnet; E 22, 394; E Nr. 12120; Sl 684[8] und 601; A 17844 (Liederbuch des Studenten Fr. Rolle, vgl. Hess. Bl. f. Volksk. 11, 96).

Melodie (einschließlich derjenigen von Nr. 3). Ich muß beide Lieder zusammen behandeln, da die Weise von Nr. 13 durch den Vordersatz von Nr. 3 gebildet wird.

Für Nr. 13 stehen verschiedenfache Melodieniederschriften zum Vergleich zu Gebote; einer der durch diese Aufzeichnungen vertretenen Typen hat nachweislich eine größere Verbreitung erlangt (er ist belegbar durch Ditfurth, Volks- und Gesellschaftslieder [Gegend von Stuttgart], E 2368, Sl 601 [mit geändertem Nachsatz]. Einen anderen Typ zeigen E 2363 und 2364; weiterhin dann noch lauter vereinzelt stehende Typen: E 2366, E 2367, Krapp Nr. 42 und Nr. 88, Heeger-Wüst Nr. 245 (Assoziation der Choralweise gleichen Anfangs).

Die bei Briegleb auftretende Weise gehört zu einer beliebten Wanderphrase, die u. a. auch im Studentenlied eine Rolle spielt als Vordersatz von *Cerevisiam bibunt homines* und des viel gesungenen, von Wenzel Müller komponierten Liedes *Wer niemals einen Rausch gehabt.* Tappert hat S. 31 seiner 'Wandernden Melodien' unter Nr. XII noch weitere Belege beigebracht (s. a. noch Böhme, Kinderlied Nr. 603, 3[te] Art).

In der nach dem dreiteiligen Schema gebauten Melodie zu Nr. 3 werden die beiden Ecksätze durch das besagte Wandergut gebildet, wobei der schließende Ecksatz eine Variation des beginnenden darstellt. Der Mittelsatz dieser Melodie wird ebenfalls durch eine im Volkslied beliebte Phrase bestritten; uns interessiert hier, daß sie sich im Erkschen Nachlaß unter Nr. 17290 (XXXIX, 838) fast notengetreu in Verbindung mit dem bei Briegleb den Liedkehrreim bildenden Texte nachweisen läßt. Damit ist zugleich ein Beweis für die Echtheit der Brieglebschen Melodie zu seiner Nr. 3 gegeben; wir werden auch Nr. 13 als echt ansprechen dürfen.

14. *Es waren unser zwei, es waren unser drei . . .*

Text. Überschrift: Die elf Freier (Ein Rundgesang zum Trinken). Wh. II, 56 (Bode S. 752); Kretzschmer-Zuccalmaglio I, S. 386 Nr. 217 und II, S. 345 Nr. 166; von Erlach II, S. 175 (= Mittler Nr. 898); Ditfurth II, Nr. 161; Gaßmann Nr. 56/7; Grolimund (Aargau) Nr. 150; Schweiz. Archiv f. Volksk. 7, S. 287; Blümml, Erotische Volkslieder [1906] S. 40 Nr. 19; Vld. 17 (1915) S. 95ff. (Ebd. S. 70 wird noch Kremser, Wiener Lieder und Tänze II, S. 10 zitiert); E 12, S. 325

= Meisinger Nr. 273; A 49831 (Parisius); A 28956 (Luzern); A 51693 (schles.); A 75022 (Hanauer Land); A 81113 (1926 im bad. Untersimonswald von W. Müller aufgezeichnet).

Textlich steht von all diesen Lesarten Ditfurth deutlich am nächsten, mit Ausnahme des Kehrreims, der ähnlich Kretzschmer-Zuccalmaglio Nr. 217 lautet ('in Halle vor 40 Jahren gehört').

Melodie. Nicht verwandt mit der Brieglebschen Weise sind die Melodien bei Meisinger, Gaßmann (Nr. 56 und 57), Grolimund, Ditfurth, Kretzschmer II Nr. 166, wohl aber ist es die bei Kretzschmer I Nr. 217. Allerdings entfernt sich der Schlußsatz Brieglebs stark von der bei Kretzschmer stehenden Halleschen Fassung der Melodie; aber durch die im vorausgehenden Teil der Melodie klar zutage tretende Verwandtschaft beider Melodiefassungen ist die Echtheit der Brieglebschen Aufzeichnung genügend gestützt. Von den Aufzeichnungen aus neuerer Zeit vertritt A 75022 den bei Briegleb vorliegenden Melodietyp.

15. *Jetzt kommt die Zeit, daß ich wandern muß ...*

Text. Überschrift: Die Bürschlein. Ditfurth II, Nr. 142 (nur Schluß ausbiegend); vgl. noch Erk-Böhme Nr. 537 und Heeger-Wüst Nr. 107.

Die Melodie zu diesem Liede ist ziemlich wandlungsfähig, wie bereits ein Vergleich von Erk-Böhme Nr. 537a und Erk III, 1 Nr. 57–59 zeigt, eine Beobachtung, die durch die im Erkschen Nachlasse vorhandenen Fassungen der Melodie noch gestützt wird. Um so wertvoller ist es, daß wir in der Ditfurthschen Aufzeichnung (Nachsatz rhythmisch unrichtig notiert!) eine Fassung besitzen, die der Brieglebschen ziemlich nahekommt (aus Theres). Verhältnismäßig nahe steht auch Hoffmann-Richter Nr. 155,1, eine Melodie, die allerdings von Richter aus den Varianten zweier unterschiedlichen Aufzeichnungen (E 5659 und 5660 [= XIII, 196 und 197]) zusammengefügt wurde.

16. *Ich kann nicht sitzen, ich kann nicht stehn ...*

Text. Über die ungeheure Verbreitung und Veränderlichkeit des Liedes s. Erk-Böhme Nr. 816/17; Köhler-Meier Nr. 131; Marriage Nr. 61; Heeger-Wüst Nr. 362–365. Ditfurth II, Nr. 133 enthält 4 von Brieglebs 5 Strophen, ebenso die Aufzeichnungen Hohnbaums aus dem Coburgischen (Erk-Irmer I, 4 Nr. 22) und Andings aus Herpf und Hildburghausen (E 1, 169 Nr. 3 = Nr. 238 und 21, 476, 1 = Nr. 7050). Die beiden letzten, sehr nahestehenden Lesarten beginnen mit der Strophe *Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud'*, die Briegleb vielleicht mit Rücksicht auf Nr. 28 (s. d.) fortließ, mit der unsere Nr. 16 außerdem noch zwei Strophen gemeinsam hat. Die angesungene Schlußstrophe *Mein Schatz wollt mir ein Thaler gebn*, die sich schon in dem Nachdruck des Kleinen feinen Almanachs von 1777 mit unserm Liedtypus verbunden zeigt (ed. Ellinger II, S. 82), findet sich auch in Andings Aufzeichnung der Goldschmiedfortsetzung des Liedes *Auf dieser Welt ...* (E 7033 = 21, 461, 1; vgl. Erk-Böhme Nr. 569).

Melodie s. unter Nr. 28.

17†. *Wenn ich gleich kein Schatz nicht hab ...*

Text. Hier folgt Briegleb wieder getreulich Arnims Abschweifung ins Lügenlied (Wh. I, 300; vgl. Bode S. 509), nur daß er Strophe 5 fortläßt (4^3 *Mönder*). Und doch hat er die Überlieferung, wie sie uns durch Hohnbaum und Anding aus Hildburghausen mehrfach vorliegt, gekannt; denn er schaltet aus ihr die Strophe ein (vgl. E 39, S. 574 aus Hildburghausen):

7. Als sie sich satt gefress'n hab'n, Warten bis der Jäger kam
Setzen sie sich nieder, Und [der] schoß sie nieder.

Melodie. Sie ist ziemlich fest; auch bei Briegleb zeigt sie nur unwesentliche Varianten gegen die geläufige Fassung (z. B. Erk-Böhme Nr. 511). Aufzeichnungen aus der Hildburghauser Gegend stimmen fast notengetreu mit Briegleb überein (z. B. E 7277 [= XXII, 380; durch Anding]). Die Echtheit der Aufzeichnung Brieglebs erhellt auch aus der rhythmisch schlechten Wiedergabe.

18†. *Bald gras ich am Neckar ...*

Text = Wh. II, 15; vgl. Bode S. 595. Briegleb wird das Lied hingeschrieben haben, wie es ihm von Jena her (s. o. S. 11) im Gedächtnis blieb; es zeigt also (unbedeutende) Varianten. Schluß:

Nur werf du mir nimmer
das Ringlein hinein.

Dies rationalistische *nimmer* findet sich öfter, z. B. Kretzschmer-Zuccalmaglio II, Nr. 200; Göpels Kommersb. [1847¹] S. 768; Algier, Gesellschafts-Liederb., 1841, S. 23, die sonst genau den Wh.-Text wiedergeben.

Die Melodie weist nur eine einzige unwesentliche Variante gegen die früher geläufige, bei Erk-Böhme unter Nr. 1048 abgedruckte Fassung auf.

19†. *Es gieng ein Schreiber spazieren aus ...*

Text = Wh.' I, 53; vgl. Bode S. 374f. Um die gewählte Melodie unterlegen zu können, hat Briegleb wieder zwei Strophen seiner Vorlage zu einer zusammengezogen, wobei nun allerdings der ein wenig geänderte Kehrreim *Heinrich, Heinrich, der Schreiber in dem Korb* in jeder Strophe zweimal erklingt. Die Himmelfahrt des Schreibers (Z. 19. 20) ist weggeblieben, weil bei ungleicher Strophenzahl zwei Zeilen fortfallen mußten. Reimherstellung zeigt Z. 11 *Der Schreiber sich vors Fenster macht* und Z. 23 *In's Teufels Namen ließ sie nach*; Vermeidung des rührenden Reims Z. 17 *Er wußt' nicht, ob er trauen soll.* Archaistisches ist Z. 7/8 vermieden: *Komm gleich herwieder: nieder*; Z. 1 wie oben geändert.

Eine Melodie dieses längst vergessenen Liedes konnte Briegleb nicht vorliegen. Die Weise, die er bringt, wird durch einen Halbsatz eingeleitet, wie er sich ebenso bei Melodien zu der Ballade von den zwei Bauernsöhnen findet (in den Fassungen Erk-Böhme Nr. 50a,2 (Baden) und Ditfurth II Nr. 55). Damit sind auch Berührungspunkte mit Brieglebs eigener Melodie zu den Bauernsöhnen gegeben (s. seine Nr. 55). Die Melodie für den ersten Kehrreim entspricht, wie die Berliner Kataloge ergaben, der Anfangssingzeile von *Bier her, Bier her*, bzw. *Stille, stille, kein Geräusch gemacht* (belegbar allerdings erst 1842), in der Fassung, wie sie bei Friedländer, Kommersbuch, 2. Aufl. unter Nr. 18 mit Variantennoten wiedergegeben ist. Über den Nachsatz äußert sich Mersmann folgendermaßen: 'Was dann folgt, sieht allerdings sehr verdächtig aus und scheint vom Vorsänger oder Redakteur glatt konstruiert.' Es darf also wohl angenommen werden, daß Briegleb die Weise unter Verwendung ihm bekannter Melodiestücke selbst verfaßt hat.

20. *Mein Schatz, was fehlet dir ...*

Text. Ziemlich nahe Ditfurth II, Nr. 120/21 aus Theres und Ziegelanger; aber auch sonst in ähnlichen Fassungen weitverbreitet, vgl. Erk-Böhme Nr. 1419/20; Köhler-Meier Nr. 45 und 256; A 17821 (Liedersamml. des Studenten Fr. Rolle 1846/47, vgl. Stückrath in Hess. Bl. f. Volksk. 11 S. 91, Nr. 102); Dunger-Reuschel S. 75 und 287. E 820ff.; 3913; 7331; 12071; 13231; 17950; 18895 usw.

Melodie. Der zugehörige, im allgemeinen ziemlich feste Melodietyp (s. Erk-Böhme Nr. 1419, stärker abweichend Wolfram Nr. 92). Vielfach auch im Erkschen Nachlaß. Von den von mir verglichenen gedruckten und handschriftlichen Melodiefassungen steht am nächsten die bei Ditfurth (aus Theres).

21‡. *Es saßen drei Halunken ...*

Text. Von Göttinger Studenten 1835 gesungen: E 762 (= II, 76); vgl. Friedländers Commersb. Nr. 72; Walther (1841) S. 266, Nr. 165 ('Jenaisch'). Aus dem Volksmund Frankens: Ditfurth II, Nr. 59 und Schleicher Nr. 38. Vgl. Erk-Böhme Nr. 1302—1306; Köhler-Meier Nr. 132. Und doch hat Briegleb Wh. I, 32 (vgl. Bode S. 371), namentlich für die Strophen 4 und 5, benutzt.

Melodie. Zugehöriger Typ mit nur unwesentlichen Varianten gegen eine seinerzeit offenbar weitverbreitete und auch in Kommersbüchern auftretende For-

mung. Sie wird u. a. vertreten durch Erk-Böhme Nr. 1305. Fast identisch ist auch E 762, sowie die Aufzeichnung der Melodie durch Julius Meier (A 75242, Südbaden).

22. *Es wollt ein Jäger jagen, / Wollte jagen auf der königlichen Heid ...*

Text. Aus Hildburghausen E 7173 nur drei Strophen; Ditfurth II, Nr. 32 ist ganz nahe. Aber das Lied ist, auch durch fl. Bll., weithin in wenig abweichendem Wortlaut bekannt, vgl. Erk-Böhme Nr. 1436 und Köhler-Meier Nr. 234. Von den Aufzeichnungen E 2390—2400 stimmt 2399, 1840 notiert, fast wörtlich überein. Vgl. noch E 5930; 7630; 18366.

Melodie. Der zugehörige Typ, der ziemlich fest ist (s. Erk-Böhme 1436, Ditfurth II, Nr. 32, Wolfram Nr. 51). Bemerkenswert an der Melodiefassung, die Briegleb bringt, ist in Takt 1 ein Oktavaufschlag, der in Fassungen des Erkschen Nachlasses mehrfach zu belegen ist, ferner der seltenere Quintaufschlag am Ende des Vordersatzes; beide Eigentümlichkeiten zusammen zeigt eine Aufzeichnung der Melodie aus Mose, Kr. Wolmirstedt durch Parisius (A 49510); in einer anderen Aufzeichnung aus der Altmark durch Parisius kommt dieser Vordersatz in gleicher Ausprägung auch bei dem Liede vom Grafen und der Nonne vor. Nicht anderweitig zu belegen ist der Aufschlag in Takt 8 statt der sonst durchweg auftretenden diatonisch abwärts schreitenden Endung.

23. *Jetzund wird der Schluß gemacht ...*

Text. Brieglebs Überlieferung ist, soweit ich sehe, die älteste bislang bekannte. Ditfurth II, Nr. 190 hat nur die Strophen 1 und 3 und eine weitere. Ganz nahe stehen dafür die Einsendungen Andings aus Hildburghausen: E 7044—48, von denen z. B. 7045 das Lied in der Anordnung 1^{1-2}, 3^{3-4}, 6, 2, 5, 4 gibt. Erk bietet im Liederhort Nr. 130 eine auswählende Fassung 'Vielfach mündlich, aus Thüringen und dem Hessen-Darmstädtischen' (sie ging dann, nicht ohne Änderungen natürlich, in den Erk-Böhme als Nr. 772 ein), bei der neben anderen (s. a. Erk-Irmer I, 6, Nr. 39[1])) auch die erwähnten Hildburghausener Lesarten Pate gestanden haben. Sie kommt Brieglebs Fassung außerordentlich nahe — bis auf die Reihenfolge der Strophen (1, 3, 6, 2, 4, 5). Auch Scherer gibt im Jungbrunnen Nr. 79b dieselbe Strophenfolge 'Mdl. aus Unterfranken (Streugrund und Grabfeld)', doch sicher nicht ohne Anleihen beim Liederhort. In der Tat aber hat Briegleb offenbar seine Anordnung künstlich so getroffen, um die Strophen wieder abwechselnd mit vielen *für sich* an Bursch und Mädchen verteilen zu können. — Das Lied, in Thüringen scheint's ganz besonders gern gesungen, ist dann aber auch aus andern Landschaften nicht viel anders belegt, vgl. noch Marriage Nr. 94; Heeger-Wüst Nr. 308; Grolimund (Aargau) Nr. 103.

Die Melodie zu diesem Liede ist besonders gut aus dem näheren Umkreis von Brieglebs Sammelgebiet belegt. Allein von Anding finden sich im Erkschen Nachlaß fünf Aufzeichnungen der Melodie (E 7044, 7045, 7046, 7048, 7226 [= XXI, 470ff., XXII, 386]), dazu kommen solche aus dem Thüringer Wald (Erk-Böhme, Göpel, Härtel), örtlich nahe liegt auch die Aufzeichnung Ditfurths aus Theres. Von allen diesen Fassungen ist die Aufzeichnung Brieglebs musikalisch die schlechteste: Takt 2, 4 und 6 haben sich einander völlig angeglichen, indem dazu noch in Takt 5/6 die Harmoniefolge in D — T verdreht worden ist (letzteres hat auch in der Fassung bei Bender Nr. 68 stattgefunden). Stärker abweichend ist unser Melodietyp auch durch Julius Meier (A 75205, Südbaden) und das Bechtheimer Liederbuch (A 79970) belegbar.

24‡. *Wohlan, die Zeit ist kommen ...*

Text. Briegleb gibt das Lied wohl so, wie es ihm aus seiner Studentenzeit haften blieb; der Text ist also fast = Göpels Kommersb. [1858²] S. 748, d. h. die

[1]) = Härtel, Liederlexikon Nr. 145 = Göpels Kommersbuch [1858²], S. 857.

(falsche) Aufteilung der Strophen zwischen Husar und Mädchen im Wunderhorn (s. Bode S. 307; vgl. Erk-Böhme Nr. 1421/22) ist geblieben[1]), dagegen: 1^6 *Ich lieb dich nur aus pure Langeweil*, 3^2 *Welt, Welt, Welt*, 5^2 *im Sinn, im Sinn* und Strophe 4:

In meines Vaters Garten — Drei Jahr will ich noch warten,
Da wächst ein schöne Blum', Blum', Blum'; — Drei Jahr sind bald herum[2]).

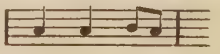
In Theres schob man noch eine weitere Strophe ein: Ditfurth II Nr. 264.

Melodie. Gegenüber der gewöhnlichen Fassung, wie sie im Anschluß an Erk I, 1 Nr. 21 vielfach gedruckt worden ist (auch in Kommersbüchern, z. B.: Kommersbuch für den deutschen Studenten, 10. Aufl., Leipz. o. J. S. 332/33 Nr. 256; Göpels Kommersbuch; Reisert, 7. Aufl., S. 351; Friedländer, 2. Aufl., S. 179 Nr. 175) zeigt Brieglebs Weise etliche Varianten; etwas näher steht seiner Fassung diejenige im Neuen Hallischen Liederbuch für deutsche Studenten (Halle 1853) S. 447/48 Nr. 271 = Fink Nr. 546. Auf individuellen Vortrag geht wohl die Verschnörkelung des Mittelsatzes mit dem Sprung in die Oktave zurück:

Eine solche Ausgestaltung läßt sich in keiner anderen Fassung dieses Melodietyps nachweisen.

25. *Ich wünscht', es wär Nacht ...*

Text. Ist die gewöhnliche Lesart des vielgesungenen Liedes (eine ganze Anzahl Fassungen steht besonders E Bd. 2, S. 8ff.); Strophe 2 ist wahrscheinlich aus zwei Strophen zusammengezogen, indem Z. 3f. aus der vorhergehenden (hier ausgefallenen) herübergenommen wurde. Näher wie Ditfurth II, Nr. 148 stehen die beiden Hildburghausener Lesarten E 7081 (= XXI, 505) und E 7416 (= XXV, 232). Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 814; Köhler-Meier Nr. 124; Heeger-Wüst Nr. 361; Meisinger Nr. 87.

Melodie. Zugehöriger Typ ohne wesentliche Varianten, aber trotz reichen Vergleichsmaterials im Erkschen Nachlaß (22 Fassungen des Melodietyps sind darin enthalten) ist keine notengetreu übereinstimmende Notierung aufzuweisen. Namentlich in Takt 5 (und damit übereinstimmend in Takt 7) weicht Brieglebs Notierung gegen die Mehrzahl der Fassungen ab, indem sie hier nicht die Intervalle des Tonikadreiklangs durchmißt (s. z. B. Heeger-Wüst Nr. 361a), sondern auf der Quinte verharrt (vgl. Ditfurth II, Nr. 148); zu vergleichen sind in diesem Punkte die beiden eben genannten Fassungen aus Hildburghausen, die notieren: 

26*. *Ach, was wird mein Schätzchen denken ...*

Text. Mit Strophe 6 schließt Wolff ab; in der Hs. steht aber noch auf der Umseite des Blattes:

folgende Verse gehören nicht in dieß Lied:

Gold und Silber Edelstein, — Schätzchen wie gefällt es dir?
Schätzchen was kann schöner sein? — Mir gefällt es gar so wohl,
Schöne Musik, braunes Bier, — Wenn ich bei dir schlafen soll.

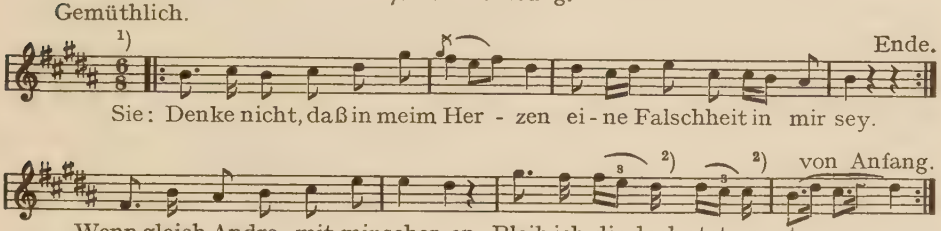
Sie sind aber ganz gewöhnlich damit verbunden. Ditfurth II, Nr. 169 aus Theres hat nur Strophe 6 und die beiden letzten Zeilen des obigen Anhangs nicht, die sich (beides) auch sonst nicht fanden (was sie aber keineswegs verdächtigen soll); etwas weniger vollständig noch ist Andings Aufzeichnung aus Hildburghausen E 7097. Zwischen Zeile 1 und 2 des Anhangs steht meist noch: *Schönster Schatz, und du bist mein / Du bist mein und ich bin dein.* Die Wenns erscheinen natürlich sonst mannigfach variiert, vgl. Erk-Böhme Nr. 514 und 1416; Köhler-Meier Nr. 80; Heeger-Wüst Nr. 88; Dunger-Reuschel S. 184.

---

[1]) Nur in der Schlußstrophe singen *Beide* lediglich den Endrefrain, während die 4 ersten Zeilen noch dem Husaren zugewiesen werden. [2]) So auch in Friedländers Kommersbuch, trotzdem in der Anmerkung steht: 'Text aus des Knaben Wunderhorn'.

Melodie. Die Brieglebsche Aufzeichnung stimmt fast notengetreu mit der bei Erk-Böhme unter Nr. 514 abgedruckten (aus dem Odenwald und von der Bergstraße) überein; einzige Varianten: Fehlen des durchgehenden c″ in Takt 3, Takt 5 wie bei Erk-Böhme mit kleinen Noten vermerkt, Takt 7 gis′ statt g′ ohne Punktierung der vorausgehenden Note. Siehe auch noch die sehr nahestehenden Fassungen der Melodie bei Wolfram Nr. 199,1 und Ditfurth II Nr. 169. Über die Herkunft der Melodie s. Tappert S. 43.

27. Versicherung.



|: Dich allein lieb ich in Ehren,
Deine Schönheit in der Still;
Dieses darf mir Niemand wehren,
Mag's verdrießen, wen es will. :|

|: Es vergeht ja keine Stunde,
Es vergeht kein Augenblick,
Daß ich nicht aus Herzensgrunde
Tausend Seufzer zu dir schick. :|

|: Weil der Weinstock träget Reben,
Und daraus fleußt süßer Wein,
Und mein Gott mir läßt das Leben,
So sollst du's mein eigen sein. :|

|: Wenn bergauf das Wasser rennet,
Und die Hügel neigen sich
Und das Feuer nicht mehr brennet,
So will ich noch lieben dich. :|

Text. Als selbständiges Lied bislang nur 1867 im Elsaß nachzuweisen: A 48241 (Mündels Nachlaß). Die vier achtzeiligen Strophen, im Wortlaut mehrfach verderbt, enthalten unser Lied: 1, 2^{4-8}, $3^{4-8;\ 1-4}$. Ditfurth Nr. 102 aus Theres ist es kontaminiert mit unserer Nr. 29 *Hilf, o Himmel, ich muß scheiden* und tritt in dessen Verband in folgender Reihenfolge auf: $4^{1-4.\ 5-8}$. $3^{1-4.\ (5-8)}$. 6^{1-4}.

Melodie. Da eine solche bei A 48241 fehlt, ist keine unmittelbare Vergleichsmöglichkeit geboten. Die Berliner Kataloge führten nach dem bei Parisius S. 14, Nr. 4 abgedruckten Zahlenliede, dessen Melodie mit der vorliegenden auf gewisse Strecken Verwandtschaft aufweist. Innere Gründe, die gegen die Echtheit der Aufzeichnung sprächen, sind nicht namhaft zu machen; vgl. auch die angemerkten Notationsfehler.

28*‡. *Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud' ...*

Text. Trotzdem nicht nur Schade aus dem Weimarischen das Lied zusammenhängend wie im Wh. III, 81 überliefert (s. Bode S. 612), sondern auch Simrock Nr. 181 'mündlich in Menzenberg'; Erk-Irmer I, 1, Nr. 38a; Reifferscheid Nr. 21; E 240 (= I, 170) 'mündlich aus Nauen bei Berlin durch Raue 1846' und E 4493 (s. unter 'Melodie'), ist Eindringen des Wh.-Textes in den Volksmund wahrscheinlich und Bodes Nachweis einer Zusammensetzung der Wh.-Lesart aus zwei Liedern mit Bearbeitung des zweiten Bestandteils, der letzten zwei Strophen, überzeugend. Und so ist anzunehmen, daß Briegleb bei seiner Bearbeitung direkt auf das Wh. zurückgeht. Er läßt 7^{3-4} und 8^{3-4} weg und faßt 8^{1-2} (= 5^{3-4}) anders:

Ist auch die grüne, grüne Haid,
Dahin ich zieh, von hier so weit.

Auch die Strophen 4 und 5 bleiben fort, weil sonst das Lied, zusammen mit den Strophen 2 und 3, vier Strophen mit Nr. 16 (s. d.) gemeinsam hätte. Von kleineren

---

1) lies: $^3/_4$. 2) lies: .

Abweichungen in der ersten Hälfte des Liedes abzusehen, sei nur noch darauf hingewiesen, daß Briegleb Strophe 1 des Wh. durch die ihm aus Volksmund geläufige ersetzt:

Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud', Und wenn ich's von ihm reden hör,
Mein trauter Schatz, der zieht so weit: Thut mir das Herz im Leibe weh.

Das ist die Fassung, wie sie Ernst Meier Nr. 5, Birlinger E 17835 (XXXX, 360) 1878 in Neuweiler und Seemann noch 1916 in Kusterdingen aufschrieb, wobei nur 5^4 *zieh* (s. o.) auf 1^2 zurückgewirkt hat. Ob die Briegleb bekannte Fortsetzung mit dem ersten Liede der Wunderhornvorlage identisch war, scheint bejaht werden zu müssen; denn auch Anding bringt sie aus Herpf E 238 (I, 169). Ditfurth II, Nr. 133 (Anfang: *Und jetzund kommt die Nacht herbei*) enthält die Wh.-Strophen 2—5 (die Anfangsstrophe s. Nr. 128 zu einem andern Liede), Hohnbaums Lesart aus dem Koburgischen (Erk-Irmer I, 4, 22; s. a. Liederhort Nr. 127!) 2—6 (Anfang: *Hoffnung, Hoffnung, komm nur bald*).

Vgl. noch Bergliederbüchlein Nr. 44 (ed. Kopp S. 43); Erk-Böhme Nr. 816; Marriage Nr. 61; Köhler-Meier Nr. 131; Heeger-Wüst Nr. 362—365.

Melodie (zugleich für Nr. 16 *Ich kann nicht sitzen, ich kann nicht stehn*). Zwei Lieder desselben Typs, die in vorliegender Fassung zwei Strophen gemeinsam haben (s. o.). Bei Erk-Böhme finden sich unter Nr. 816 a—d mehrere Melodien zu diesem Liede, s. außerdem Marriage Nr. 61, Hoffmann-Richter Nr. 76; neuere Fassungen der Melodie bei Heeger-Wüst Nr. 362. Vgl. auch noch das Lied Erk-Böhme Nr. 569, das die gleiche Anfangsstrophe besitzt wie Briegleb Nr. 28; zwischen Erk-Böhme 569 und 816 bestehen auch noch anderweitige Tauschbeziehungen (vgl. Erk-Böhme II, S. 624).

Briegleb gibt zu beiden Liedern dieselbe Melodie, aber keine der selbständigen Typen, sondern die von *Steh ich in finstrer Mitternacht*. Das macht bedenklich. Es sind aber immerhin folgende Erwägungen anzustellen:

1. Die Melodie, wie sie Wolfram Nr. 115a bringt (eine Variante zu Erk-Böhme Nr. 816d), klingt in ihrem Vordersatz stark an die genannte Wandermelodie an.

2. E 248 (= I, 173, Umgegend von Halle) bringt unser Lied mit einer Melodie, die in ihrem Nachsatz (Erk bezeichnet ihn allerdings als 'ganz unsicher') mit demjenigen genannter Melodie sich deckt.

3. Jener Melodietyp, der bei Erk-Böhme unter Nr. 816 an erster Stelle steht, berührt sich in seiner dritten Singzeile sehr stark mit derjenigen von '*Steh ich . . .*', so daß es auch von hier aus verständlich wäre, wenn letztere Melodie in ihrem ganzen Umfange zu vorliegendem Texte übernommen wurde.

4. E 7031 (= XXI, 429) findet sich das Lied: *Auf dieser Welt* (textlich Erk-Böhme Nr. 569 entsprechend) mit einer Melodie, die nur eine Verzerrung von *Steh ich . . .* durch Umsetzung in den $^4/_4$-Takt darstellt. Einsender: Anding, Hildburghausen.

5. Der Wh.-Text (also Briegleb 28 entsprechend) findet sich im Erkschen Nachlaß unter Nr. 4493 (= IX, 70) mit der Angabe: 'Mündlich aus Ketzin bei Nauen. Durch Kuhlmei. 20. August 1849. Von einem Dienstmädchen gehört.' Dazu eine eigene Melodie, aber auch der Vermerk: 'NB. Auch nach der Weise: *Steh ich in finstrer Mitternacht* dort gesungen.'

Es bestehen also verschiedene Gründe, die die Verbindung des vorliegenden Kiltliedtextes mit der Weise von *Steh ich in finstrer Mitternacht* als echt erscheinen lassen.

29*. *Hilf, o Himmel, ich muß scheiden . . .*

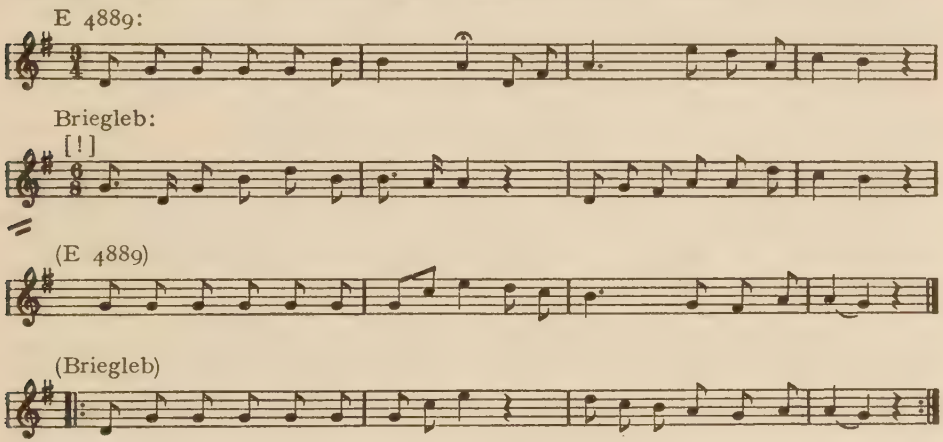
Text. Sieben vierzeilige Strophen. Anding gibt 1850 das Lied aus Bedheim E 4889 (= X, 188) in der Reihenfolge: 1, 2, 6, 5, 7, und ebenso tritt es bei Ditfurth II, 102 in achtzeiligen Strophen auf, wenn man das Lied *Denke nicht, daß in mei'm Herzen* (s. o. Nr. 27), mit dem es da kontaminiert ist, aussondert. Achtzeilig wird das Lied wohl ursprünglich gewesen sein, und Brieglebs Strophen 2 und 6 müßten eine bilden, wie sie denn auch in einer ganzen Anzahl von mir verglichener Lesarten stets unmittelbar aufeinander folgen. Vielleicht also hat Briegleb wieder die Aufeinanderfolge der Strophen zu seinem Zweck verändert. Nach Strophe 1 fehlen vier Zeilen, die bei Anding, Ditfurth und sonst vielfach vorhanden sind und die vierzeilige Strophe

zu einer achtzeiligen ergänzen würden. Die Strophen 3 und 4 vermag ich nicht nachzuweisen; hat Briegleb sie umgeschaffen? Die *grünen Blätter* von Strophe 4 tauchen A 41981 (Mittler nach einem fl. Bl.) auf:

Saget doch, ihr grünen Blätter, Oder schlagen alle Wetter
Sagt, wo find ich endlich Ruh? Auf mich Unglücksel'gen zu?

So ähnlich kommt die Strophe auch mehrfach in *Mädchen, wenn ich dich erblicke* (Erk-Böhme Nr. 566) vor, einem Liede, das meist mit unserm kontaminiert wurde. Strophe 5 hat unser Lied mit Nr. 27 und Strophe 7 mit Nr. 37 gemeinsam, so die Beziehungen andeutend.

Melodie. Von den verschiedenen Melodietypen, die in Verbindung mit diesem Liede auftreten, ist derjenige am besten belegt, der bei Ditfurth II, Nr. 102, Grolimund Aargau Nr. 120, Meisinger Nr. 140 (fehlerhafter Abdruck von E 4890 [= X, 189]) auftritt; aus dem Erkschen Nachlaß ist er noch unter Nr. 4891 (= X, 190) in einer Einsendung Glocks belegbar. Zwei weitere Melodietypen bei Erk-Böhme Nr. 792 (= E 3783 [VII, 315] und E 17216 [= XXXIX, 757]); einen vierten Melodietyp bringt E 12609 (= XXXII, 151) aus dem Odenwald. In unserer A-Abteilung (40519, Elsaß) findet sich das Lied mit dem Vermerk: 'Mel.: *Guter Mond, du gehst.*' Mit keinem dieser Typen ist der bei Briegleb auftretende in Beziehung zu setzen; um so wichtiger erscheint, daß er sich tatsächlich noch einmal durch jene Einsendung Andings belegen läßt. Ich gebe beide Fassungen zum Vergleich:



30*. *Es ritten drei Reuter zum Thor hinaus ...*

Text. Nicht aus Wh. I, 253 (vgl. Bode S. 312), sondern wohl aus dem Gedächtnis aufgeschrieben. Die Zeilen:

Das Schätzel, das Schätzel das zieht in Krieg,
Wann werd ich mein Schätzel doch wiederkrieg?

stehen genau so in den Varianten des Liedes bei Hoffmann-Richter S. 174; sind sie etwa Wolff entnommen? Lit. s. a. Heeger-Wüst Nr. 296; Friedländer II, 356.

Melodie. Nur unwesentliche Varianten gegen die bekannte, verbreitete und vielfach auch anderen Liedertexten zugesellte Melodie (Erk-Böhme 756a).

31*‡. *Jetzund muß ich weg von hier ...*

Text. Daß dies berühmte Abschiedslied noch zu Brieglebs Zeit in seiner Heimat vom Wh. III, 21 stark abweichend gesungen wurde, bezeugen die Aufzeichnungen Ditfurths II, Nr. 126 aus Theres und Andings aus verschiedenen Orten Meiningens 1850–1853: E 17173 (= XXXIX, 573) und E 7138 (= XXII, 138).

Aber Briegleb folgt dem Wh.-Text, doch nicht ohne charakteristische Änderungen, die größtenteils auf seine Kenntnis des Volksgesanges zurückgehen. Ich führe nur Wichtigeres an: Anfangswort; 1^3 mit Reimverzicht *O du allerschönster Schatz*; 3^1 *Hinter jenem grünen Holz*; 3^2 *Blüht.* Das achtzeilige Strophenschema:

4(a) 3∪b 4(a) 3∪b 4c 4c 3∪d 3∪d

führt Briegleb durch, wiederholt infolgedessen 2^7 und 4^7, schiebt 1^5 gemäß heimatlichem Gesang (s. o.) *Scheiden das macht sehr betrübt* (: *geliebt*) ein und gewinnt schließlich in Strophe 3 mit Benutzung der Überlieferung gleichzeitig eine bessere Bindung auf *Ende* und eine neue Zeile zum Reim auf *getan*:

Wh. 3^{5-7}.	Briegleb 3^{5-8}.
Hab' ich dir was Leids getan,	Hab ich dir was Leids gethan,
Bitt' dich, woll's vergessen,	Bitt ich, denk nicht mehr daran,
	Wollst Verzeihung schenken,
Denn es geht zu Ende.	Weil es geht zum Ende.

E 7138.

Hab ich dir was zu Leid gethan,
Bitt' ich dich um Verzeihung an,
Reich mir Mund und Hände (dar),
Weil es geht zu Ende.

Über das Lied vgl. noch Erk-Böhme Nr. 791; Bode S. 321ff.; Köhler-Meier Nr. 162; KiV. Nr. 504; Marriage Nr. 114; Heeger-Wüst Nr. 319.
Melodie s. unter Nr. 80.

32*‡. *Ich kann und mag nicht fröhlich sein ...*

Text. Die beiden, durch Anding vermittelten Notierungen E 7073 und 7121 (XXI, 498 und XXII, 113) decken sich, einander glücklich ergänzend, im wesentlichen mit Brieglebs Strophen 1—7 und lassen erkennen, daß er da seiner Überlieferung ziemlich getreu gefolgt ist. Einwandfrei wahrnehmbar hat er nur einmal eine Zeile ausgefüllt, ein Eingriff, der sich schon durch die im Volkslied unmögliche Partizipialkonstruktion verrät:

E 7121.	Briegleb.
7. Kommt er nicht früh bei rechter Zeit,	7. Kommt er nicht früh bei rechter Zeit,
|: So hat sein feines Lieb :|	So hat sein feines Lieb,
	Von Herzen sehr betrübt,
Eine andre Freud.	|: Keine andre Freud. :|

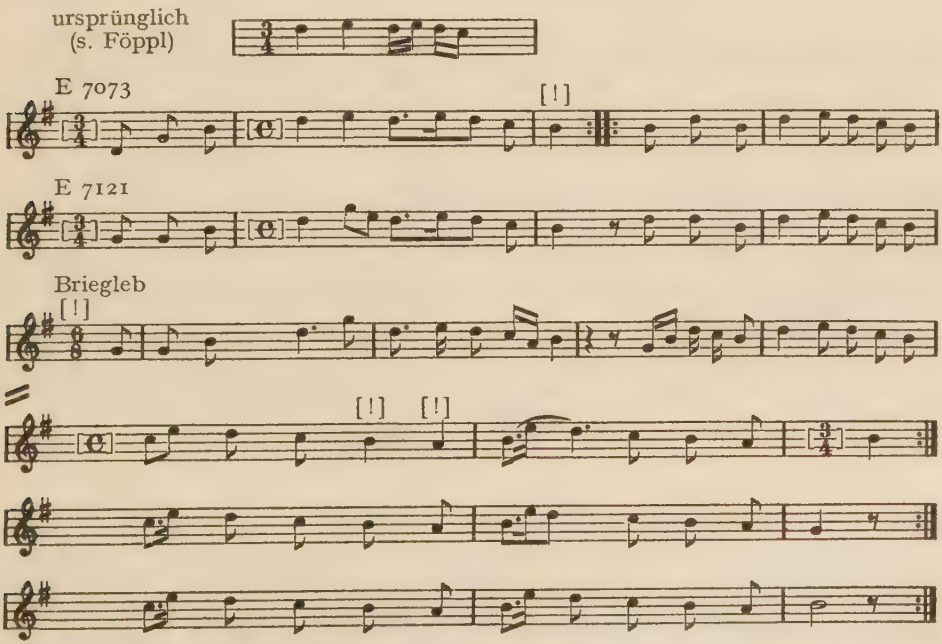
Auf die sonst noch abweichenden Zeilen 2^4; 4^4; 5^{2-3}; 6^2 sei hingewiesen. Ich bin z. B. nicht ganz sicher, ob nicht auch 6^2 das Reimwort *weggenommen* von Briegleb gefunden wurde (E 7121 und Schleicher: *weggegangen*). Dann müßte aber angenommen werden, daß Erk im Liederhort Nr. 157a trotz seiner tadelnden Bemerkung S. 353, die Erk-Böhme II, S. 569 vergröbernd wiederholt ist, in diesem Falle dem getadelten Wolff gefolgt ist (vgl. noch ebd. 4^4 *laß mich Arme stehn*), wie es dann auch in Erk-Böhme Nr. 766a einging. Wieder hat Briegleb, die Verfasserstrophe (s. Anding) vielleicht ausmerzend, die letzten drei Strophen aus der Wh.-Bearbeitung I, 205 (vgl. Bode S. 484) angehängt, jedoch mit veränderter Rollenverteilung: 8^{1-3} singt *Sie*, 8^4 *Er* und 9 wieder *Sie*. Damit wird in künstlicher Weise das ironische *Wer's glauben tut*, mit dem *Sie* 5^4 früher aufgewartet hatte, und zwar diesmal von ihm, erneut aufgenommen, worauf sie, da *Gottes Segen* angezweifelt wurde, sehr ernst zurechtweist:

9. Wer's glauben thut, der hat den Sieg;	Er vermag nicht wenig,
Er ist ein König,	Er führt den Krieg.

Gleichzeitig ist daraus das Bestreben ersichtlich, Z. 1:4 und 2:3 durchgängig reimen zu lassen (s. das Gesperrte), das auch zu der wenig glücklichen Änderung der Schlußzeile führt: *Bleibt mir gesund* (: *Stund*). Erwägt man dies alles, so ist wahrscheinlich, daß Briegleb von sich aus 5^{2-3} *Ich frei nach Ehren/Wer will mir's wehren* variierte, da er das *An Gottes Segen ist alles gelegen* (so Anding) sich für die spätere

Verwendung 8^{2-3} aufsparen wollte. — Ditfurth II, Nr. 125 ist nur in Einzelheiten vergleichbar; Schleicher S. 126f. Nr. 43 (= Brieglebs Strophen 3—7) sehe ich ebenfalls wegen der strengen Reimanordnung 1:4, 2:3 als nicht ganz unverdächtig an, auch er hat in der letzten Strophe den Reim *lieben*: *betrüben*. — Zur Lit. s. Köhler-Meier Nr. 251 und Künzig Nr. 61.

Melodie. Unser Text (die ältere Form von *Schatz, mein Schatz, reise nicht so weit von hier*) ist durchweg mit einem heute wohl verklungenen Melodietyp verbunden, für den aber viele Belege, vor allem in dem Erkschen Nachlasse vorliegen. Erster Abdruck dieses Melodietyps bei Büsching und v. d. Hagen = Erk-Böhme Nr. 766c. Die Fassung bei Erk I,4 Nr. 47 = Erk-Böhme 766a,1 geht auf eine Einsendung Hohnbaums zurück (= E 2256 [IV, 191]). Beide Fassungen bringen als ersten Ton des ersten Taktes die Prim, als ersten Ton des zweiten Taktes die Sekunde, treten also mit dem zweiten Takt in die Dominante. Dieses Verhältnis zeigt sich auch bei der Mehrzahl der vorhandenen Niederschriften der Melodie. Bei Briegleb sind die beiden Töne Quint und Terz, der Vordersatz verbleibt damit in der Tonika. Ein gleiches Verhältnis findet sich nur in einer Aufzeichnung von Föppl (E 5248 [XII, 332] = Meisinger 186 A), einer Fassung aus Ostpreußen (E 11807 [= XXXI, 558], die aber anderweitige stärkere Varianten zeigt) und den zwei von Anding eingesandten Aufzeichnungen. Die beiden letztgenannten Fassungen stellen sich nun durch einen anderen Umstand noch besonders nahe zu Briegleb. Ich habe schon oben erwähnt, daß Briegleb den Rhythmus des Liedes falsch notiert hat. Es kam das daher, daß in der ihm vorgesungenen Fassung die auch sonst auf das Textwort *fröhlich* auftretende Tonschleife in die Breite gesungen wurde und dadurch der ursprüngliche $^3/_4$-Takt zersprengt wurde. Diese gleiche, im übrigen vereinzelt dastehende Takterweiterung, zeigen nun auch die beiden Fassungen aus der Hildburghauser Gegend; daß sie auch in ihrem übrigen melodischen Verlauf der Brieglebschen Fassung sehr nahe stehen, ist aus der folgenden Zusammenstellung ersichtlich. Es sei noch darauf hingewiesen, daß durch Wiederholung des Melodieschlusses in einigen Fassungen die ursprüngliche 5-Taktigkeit zur geläufigeren 6-Taktigkeit geformt wurde; auch hierin stimmen Brieglebs und Andings Fassungen überein.



Die Fehler in der rhythmischen Wiedergabe sowie die Zerdehnung im ersten Takte sprechen mit Bestimmtheit für Aufzeichnung nach mündlicher Quelle.

33. *Röschen, ach Röschen, / Nur noch ein angenehmes Wort . . .*

Text. Überschrift: 'Abschiedsgelag'. Mit derselben Anfangsstrophe bei Schade (Thüringen) Nr. 41; mündlich aus Aschaffenburg bei Ditfurth, 110 Volks- und Gesellschaftslieder Nr. 94 *Seyd lustig, fröhlich, Alles was junge Leute seyn.* Doch nur zwei Strophen gemeinsam, wie denn dieses Lied, unermüdlich variiert und aus verschiedenen Liedbruchstücken zusammengesungen und zersungen, von außerordentlich wechselndem Strophenbestande ist. Die Grundlage bildet das Studentenlied *Ça ça geschmauset* (Friedländer, Kommersb. [2] Nr. 27; KiV. LXIIIf. und Nr. 362), aus dem Briegleb Strophen 5 (= 4) und 6 (= 11) stammen, außerdem das *rappelköpfisch* von Strophe 3. Auch mit den Strophen 2 *Wenn ich fortreise, reis ich . . .* und 4 *Weg, weg mit den Grillen* kann das Lied beginnen. Eine interessante Entwicklung hat Strophe 1 durchgemacht, die in dem Liede *Vergnügte Stunden, wo sein sie geflossen hin* (E 4790 = Erk-Irmer II, 6 Nr. 7 = Mittler Nr. 912: aus Hildburghausen 1839 durch Bogenhardt; A 58805. 42462. 49901. 42231f.) zunächst noch lautet:

Da [im Garten] woll'n wir sprechen
Ein angenehmes Wort
Und Rosen brechen
An jenem Ort.

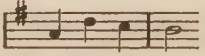
Dann wird sie variiert:

Woll'n Röslein brechen
Und auch ein angenehmes Wort
Miteinander sprechen —
Dann reis' ich fort.

Schließlich kann sie wie bei Briegleb lauten:

Röschen, ach Röschen,
Nur noch ein angenehmes Wort,
Eh ich fortreise,
Dann muß ich fort.

Vgl. noch E 1932 (III, 579); E 18164 (41, 271; Schumacher 1827 vom Oberrhein: *Seid lustig, ihr Brüder, lustig, was Füsiliere sein*); E 18701 (42, 155); E 2535 bis 2538 (IV, 347f.; zu 2538 vgl. a. oben Nr. 3); E 2539f. (IV, 348); E 2546 (IV, 350 = Meisinger Nr. 167); A 27903; A 41856; Sl 400[19]. Zur neueren Lit. s. Künzig Nr. 16; Hartenstein, Rockenstube S. 11.

Melodie. Die bei Briegleb stehende Weise des Liedes ist diejenige seiner Grundlage *Ça ça geschmauset* (Methfessels Kommersbuch v. 1818; Friedländer; Reisert [7] S. 98), heute am verbreitetsten in Verbindung mit dem aus genanntem Studentenlied erwachsenen *Wenn wir marschieren.* Die Verbindung mit vorliegendem Texte ist echt. Takt 3—6 stimmen am besten zu der üblichen Fassung; dagegen ist in Takt 1 und 2 die Melodiebewegung an die folgenden Takte angeglichen worden; Takt 7—8 weichen völlig ab. Deren ursprüngliche Fassung dürfte gelautet haben:  (vgl. Wolfram 420, offenbar nachträglich besser rhythmisiert als im Abdruck Erk-Böhme Nr. 787; Grolimund, Soloth. Nr. 87; E 2536 (= IV, 347) steht *a' d'' d'' / h'*, im Göpelschen Kommersbuch 1. Aufl. Nr. 146: *a' c'' c'' / h'*. Briegleb dagegen:

34‡. *So viel Schäflein als da gehen . . .*

Text. Während sonst eine Streckzeile eingefügt ist (zuerst im Teutschen Liederb. f. Hochsch., Stuttg. 1823, S. 435), um das Lied der Melodie *O du Deutschland, ich muß marschieren* anzupassen, hat Briegleb regelmäßig eine Zeile des Wh.-Textes (II, 199; vgl. Bode S. 150) mit Reimverzicht gestrichen (1^1. 2^2. 3^2. 4^3. 5^1). 4^2 hat er zunächst zur Bindung auf 4^5 *O mein Schatz, gedenk an mich* schreiben wollen: *Alle Morgen grüßen [dich]*; dann aber ist *grüßen* gestrichen und fortgefahren . . . *denken dein,* die Reimzeile 4^5 aber dementsprechend geändert: *Ach mein Schatz, gedenke*

mein. Nur kleine Textvarianten vermögen anzudeuten, daß Briegleb das Lied singen hörte; ob dazu die letzte Zeile *Das die Mutter singet ein* gehört, scheint fraglich. Vgl. Erk-Böhme Nr. 564; Heeger-Wüst Nr. 122.

Melodie. Die bekannte Weise (Erk-Böhme Nr. 564) mit nur unbedeutenden Varianten, namentlich im Vergleich mit der Fassung, wie sie sich in den Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen S. 58 Nr. 169 findet.

35*‡. *Geh ich vor mir auf der Straßen ...*

Text. Briegleb hat sein 'Ständchen zum Abschied' im Grunde Wh. I, 84 entnommen; doch hat er auch eine Überlieferung gekannt und eigenartig genutzt: es handelt sich um die drei Strophen, die er als besonderes Musikantenlied (nach dem Vorgang des Wh.) mitten in die Wh.-Bearbeitung (vgl. Bode S. 547ff.) hineinschiebt. Zunächst also singt *Er* als Ständchen die Wh.-Strophen 1. 2. 4. 3 (in dieser Reihenfolge), wobei Strophe 4 mit *Nun* (statt *Ach*) angeknüpft wird. Die Umstellung war notwendig, wenn die im Wh. den Musikanten zugeteilte Strophe 4 dem Sänger zufallen sollte, damit die Aufforderung an die Musikanten *Spielt noch auf* ... wieder an den Schluß rückte. Dann folgen als Zwischenstück der 'Musikanten' mit besonderer Melodie ('rasch, comisch') die drei echten Strophen:

Heunt han ich |: die Wach :| allhier
|: Schönster :| Schatz vor |: deiner :| Thür ...

Für ihre Echtheit spricht neben anderem deutlich: $5^{3-4} = 6^{3-4}$; denn die letzteren Zeilen müßten lauten wie Nr. 74, Strophe 5^{3-4}.

Schließlich singen *Er* und *Sie* abwechselnd die Wh.-Strophen 5—8. Auf die vielen Textänderungen gegenüber Wh., die zumeist den Zweck haben, die fünf- oder gar sechshebigen Verse durch Streichungen oder kleine, nicht immer geschickte Abänderungen um eine Hebung zu kürzen, wobei doch mehrfach Fünfhebigkeit oder doppelte Versfüllung in den Kauf genommen werden muß, brauche ich im einzelnen nicht mehr einzugehen.

Schon in der Hs. sind, in Verkennung des Zwischenstückes und namentlich infolge der zweiten Melodie, 'Ständchen zum Abschied' und 'die Musikanten' mit Bleistift (wohl von anderer Hand) als Nr. 35a und 35b gekennzeichnet; Wolff hat dann gar drei Lieder[1]) daraus gemacht, indem er dem Schlußwechselgesang die besondere Überschrift 'Abschied' verlieh, weshalb er natürlich die in der Hs. an ihrer zweiten Stelle nur angezogene Strophe *Ach in Trauren muß ich pp wie oben* ausdrucken mußte.

Es ist also anzunehmen, daß Briegleb eine Lesart des Anfangs *Heunt han ich die Wach allhier* (oder *Stets in Trauern muß ich leben*) kannte, die im weiteren Verlauf, wie das in diesem Liedtypus gewöhnlich der Fall ist, einige Strophen mit dem Wh.-Text gemeinsam hatte, was ihn zu seiner Bearbeitung veranlaßte. Ditfurth II, Nr. 85 (vgl. a. 86 und 83) entspricht in Strophe 2^4 und 3 fast wörtlich Briegleb Strophe 6^4 und 7 und enthält daneben die Wh.-Strophen 4 = 6 und 5. Nr. 74 (s. u.) hat zwar mehrere Strophen gemeinsam, reicht aber zur Erklärung nicht aus. Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 597; Grolimund (Aargau) Nr. 90 und 101; die zahlreichen E-Lesarten lehren, soweit ich sehe, textlich nichts Besonderes für unsern Fall.

Die beiden Melodien werden unter Nr. 74 besprochen.

36. *Mädchen meiner Seele ...*

Text. Verf. K. Ch. W. Kolbe; vgl. KiV. Nr. 202; Prahl Nr. 830. Das dreistrophige Original ist abgedruckt Köhler-Meier S. 414 zu Nr. 172; von Brieglebs sechs achtzeiligen Strophen entsprechen ihm 1, 2, 5. Strophe 4 erinnert an Strophe 5 der f. Bll. (s. Erk-Böhme Nr. 1415); die Strophen 3 und 6 vermochte ich in der gedruckten und ungedruckten Literatur, soweit verglichen, nicht aufzufinden. Anding gibt E 7485 (= XXV, 295) und 7659 die gewöhnliche Volksfassung.

---

[1]) Das mittlere ist abgedruckt: Mittler Nr. 795 aus 'Thüringen'.

Melodie. Der zu diesem Texte verbreitete Typ, wie er bei Erk-Böhme Nr. 1414, Lewalter I, 7, Wolfram Nr. 182, Hoffmann-Richter Nr. 238,1 abgedruckt ist und vielfach auch im Erkschen Nachlasse sich findet, liegt bei Briegleb nicht vor, dagegen eine etwas umgestaltete Fassung der Volksweise zu *Freund, ich bin zufrieden* (s. z. B. bei Böhme Nr. 287): die Ecksätze haben sich einander angeglichen unter Entwicklung einer anderweitig nicht nachweisbaren Melodievariante; der modulierende Mittelsatz ist dagegen gut erhalten, am Ende ist ihm eine kleine Fioritur angehängt. Verbindung dieser Melodie mit dem Kolbeschen Texte ist aus Volksmund belegbar; es liegt mithin keine Fälschung Brieglebs vor: s. Köhler-Meier Nr. 172, Grolimund (Aargau) Nr. 115, ferner im Erkschen Nachlaß die durch Anding veranlaßte Aufzeichnung E 7485; letztere Melodie besitzt jedoch nicht den zurückmodulierenden schließenden Ecksatz.

37*‡. *Jetzt muß ich in Trauren leben ...*

Text. Ob für dies Lied einzelne Strophen oder Wendungen aus Wh. III, 74 benutzt sind, muß dahingestellt bleiben; denn auch das Wh. hat an seiner Vorlage nichts geändert (vgl. Bode S. 166). Auch zeigen in allen Strophen kleine (echte) Varianten meines Erachtens deutlich an, daß Briegleb sie so hörte; die letzte, wortwörtlich übereinstimmende Strophe aber ist für dies Abschiedslied, über dessen außerordentlich fließenden Bestand Erk-Böhme Nr. 722 und Heeger-Wüst Nr. 203 unterrichten, eben auch vielfach belegt. Die vom Wh. abweichende Strophenanordnung dagegen (1. 2. 5. 4. 3. 6) wird diktiert sein von dem Bestreben, je eine Strophe abwechselnd dem Burschen und seinem Mädchen in den Mund zu legen; außerdem aber hat Briegleb nach der ersten und vor der letzten noch je eine Strophe mehr, die das Lied seltener aufzuweisen scheint. Seinem Text sind durchaus verwandt Andings Aufzeichnung 1850 aus Herpf E 5845 (XIV, 390), die neben anderen die Strophen 1. 3—6 enthält, und Ditfurths Nrn. II, 82/3 aus Theres und Ziegelanger, die zusammengenommen seine Strophen 1. 3—6. 8, also gerade die des Wh.s, aufweisen, daneben freilich noch eine Anzahl anderer. Von den übrigen Einsendungen Andings hebe ich noch E 7079 (XXI, 504) hervor, die namentlich Strophe 1 und 5 fast wörtlich gleich zeigt. Eine Notierung E 10554 (XXX, 438) aus dem Reg.-Bez. Köln muß vorsichtigerweise unberücksichtigt bleiben, weil sie dem Wh. zu nahe steht. Strophe 4 = Nr. 35^2, mit der das Lied bei Anding und Ditfurth auch durch die Strophe *Wo ich geh auf Weg und Straßen* zusammenhängt.

Melodie. Das Volk singt unsern Text zu verschiedenen Melodien, wie schon ein Blick auf Erk-Böhme Nr. 722 zeigt. Die Fassung bei Briegleb gehört sehr nahe zu der bei Erk-Böhme unter Nr. 722b aus der Umgegend von Frankfurt (1837) abgedruckten Fassung, nur Auftakt und Takt 1 weichen ab, der übrige Verlauf der Melodie ist, von geringfügigen Varianten abgesehen, gleich. Die Brieglebsche Fassung tritt damit auch in nächste Verwandtschaft mit der bei Wolfram unter Nr. 211 an erster Stelle abgedruckten Weise. Fern steht dagegen die Fassung bei Ditfurth II Nr. 82 und 83. Die von Anding herstammende Aufzeichnung der Melodie E 5845 stimmt in ihrem Vordersatz genau zu der genannten Frankfurter Fassung, geht aber in ihrem Nachsatz eigene Wege.

38*. *Ach Schätzchen, was hab ich dir zu Leid gethan ...*

Die folgenden Strophen unterschlug Wolff:

4. Und wenn du willst mein Bruder sein,
So bring mir's einmal zu,
'Herzliebster Bruder trink einmal,
Ei, ei, ei, so trink einmal,
So leben ich und du.'

5. Und wenn die Sau gestorben ist,
So hat die Lieb ein End,
So essen wir die Leberwürst,
Ei, ei, ei, die Leberwürst,
Den Säusack lassen wir häng.

Dies lustige Schwänzlein, das doppelte *scheiden* in Strophe 1 und 2^{4-5}. *Gott wird dich strafen in kurzer Zeit / Vor meinem* [!seinem] *Angesicht* bezeugen genugsam Aufnahme nach dem Gesang. Hinzukommt die offenbare Beliebtheit des Liedes in Franken. Allerdings sind immer nur die drei ersten Strophen, z. T. mit der üblichen Fortsetzung (vgl. a. Erk-Böhme Nr. 554; Heeger-Wüst Nr. 114), überliefert:

Ditfurth II, Nr. 87—89 (besonders 88^{1-3}); ferner die Niederschriften Andings aus Hildburghausen E 7027. 7032. 7065 (XXI, 490). 7219. Einen Nachweis für die angehängte Strophe 5 habe ich nicht, Strophe 4 kommt vor in dem Liede *Das Wirtshaus ist ein schönes Haus* A 74206 (Einsendung von A. Kraus aus dem bad. Schwarzwald, ohne Melodie schon gedruckt in der Zeitschrift 'Unterm Rosenhut' I, 1924, S. 110) und ähnlich A 47755 (Mündel aus dem Elsaß; des Anfangs *In dem Wirtshaus wird man hoch geehrt*).

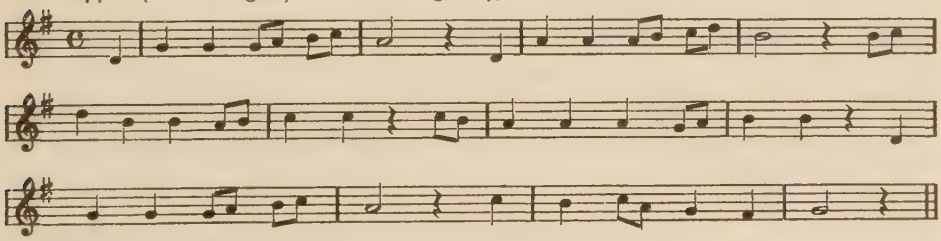
Melodie. Sie steht derjenigen bei Erk-Böhme Nr. 554 (aus Hessen-Darmstadt) und der damit fast identischen bei Krapp Nr. 3 näher wie der Ausgestaltung bei Ditfurth II, Nr. 88 oder der moderneren bei Heeger-Wüst 114a; am nächsten kommt ihr von den von mir verglichenen Fassungen eine der durch Anding eingesandten im Erkschen Nachlaß (E 7065, Aufzeichner Neubert, 1853).

39*. *In Sorgen ohne Ruh / Bring ich mein Leben zu ...*

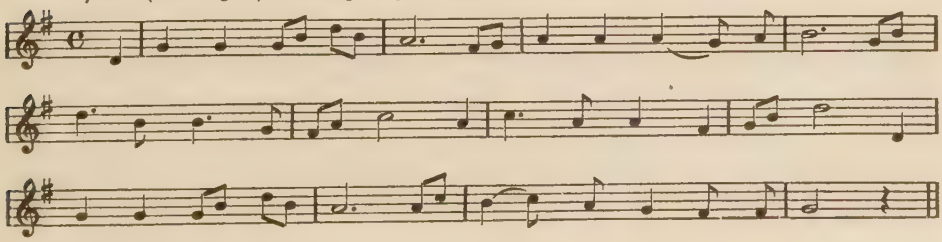
Text. Das Lied, gern gesungen und mit anderen, besonders *Ich wollt', ich läg' und schlief* kontaminiert, ist hier mündlich aufgefangen: $1^{5-6} = 4^{5-6}$. Die Hs. hat natürlich: 3^{6} *hier*; 4^{2} *Klafter*. Textlich nahe sind bei anderer Strophenfolge E 4468 (= IX, 33) und E 7086 (= XXI, 510), durch Anding 1849 aus dem Grabfeld und 1853 aus Hildburghausen aufgenommen; abweichend Ditfurth II, Nr. 93. — Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 706/7; KiV. Nr. 478; Prahl Nr. 739; Kopp in den Hess. Bll. f. Volkskde. 5 (1906), S. 8 Nr. 13; Marriage Nr. 90; Heeger-Wüst Nr. 182; Dunger-Reuschel S. 57 und 282.

Melodie. Der zu diesem Lied geläufige Typ zeigt eine starke Wandlungsfähigkeit. Die Melodien, die Erk-Böhme zu den beiden textlich sich berührenden Liedern 706a und 707 bringt, dürften Ausgestaltungen ein und desselben Grundtyps sein; beide sind jedoch nicht ohne Eingriff in ihre überlieferte Fassung wiedergegeben, wie ein Vergleich mit E 4468 bzw. E 2718 (= IV, 442) zeigt. Erk scheint für Liederhort 116 (= Erk-Böhme 706a) die beiden durch Anding eingesandten, unten abgedruckten Melodien kontaminiert zu haben. Eine dritte, stark verbreitete Ausgestaltung des Grundtyps steht bei Heeger-Wüst 182a, 182b; bei Marriage 90, Krapp 157, Bender 29; vgl. auch Lämmle 56. Brieglebs Fassung stellt sich sehr nahe zu Erk-Böhme 706a bzw. den beiden dieser Melodie zugrundeliegenden Quellfassungen; zur gleichen Ausformung, aber bedeutend ferner stehend gehört noch Hoffmann-Richter 162 (= E 5404 [XII, 451]; Abdruck mit leichten Änderungen).

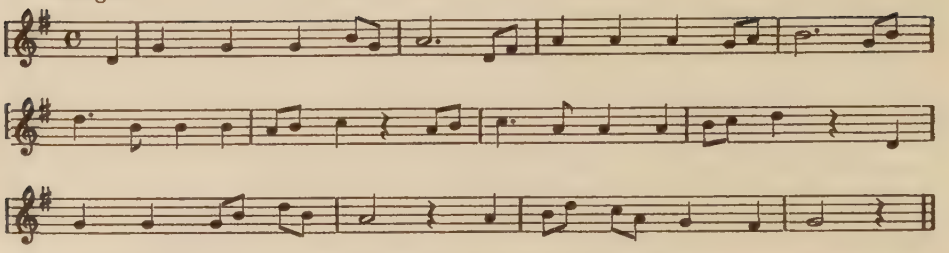
E 4468 (Grabfeldgau). Von Anding 1849:



E 7086 (XXI, 510) Anding 1853. Hildburghausen:



Briegleb:



Aus dieser Zusammenstellung zeigt sich sowohl die nahe landschaftliche Gebundenheit einer bestimmten Melodiegestaltung wie auch die Notwendigkeit, bei Forschungen sich nicht auf Erk-Böhme zu verlassen, sondern das Quellmaterial einzusehen.

40*. *Schätzchen, was machest du ...*

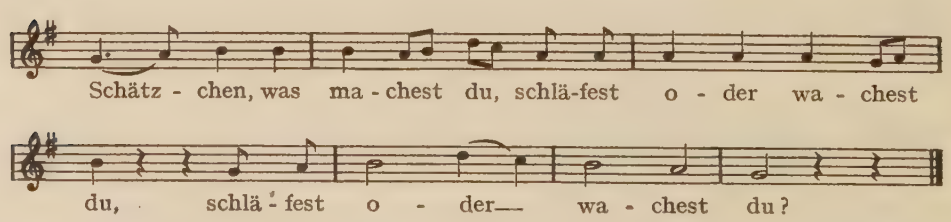
Text. Lies gegen Wolff: 5^2 *Sterb'n wir alle beide seliglich*; 6^1 *nein*; 6^2 *Weil wirs zwei Bräutleut sein.* Vor Strophe 9 und 10, die durch drei Sternchen von dem übrigen abgetrennt sind, die Bemerkung: *einschläfernd.*

Erk-Irmer bringen I, 4 Nr. 46 'Mündlich, aus der Gegend von Hildburghausen' von dem Liede die Strophen 1, 2, 3, 4, 7, 5, die sich fast wörtlich decken mit Briegleb-Wolff. Beide kombiniert Erk im Liederhort Nr. 129, und so steht das Lied nunmehr Erk-Böhme 729a. Möglich ist, daß Briegleb seine Strophe 9 aus zwei Strophen des Volksgesanges zusammengezogen hat, wie sie gewöhnlich analog seiner Strophe 10 lauten:

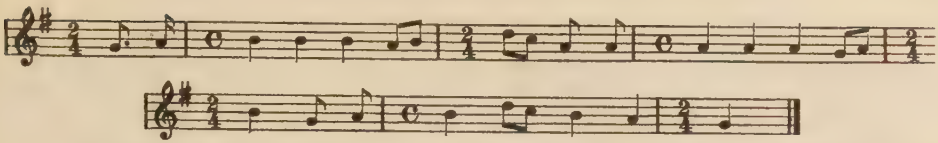
	Briegleb.
Deine Äuglein kirschbraunschwarz: Ja, du bist und bleibst mein Schatz! Deine Lippen zuckersüß: Habe dich vielmal geküßt!	9. Deine kirschbraunschwarzen Äugelein Und dein zuckersüßes Mündelein.

Doch hat auch vereinzelt von Erlach 4, S. 107f. diese Zusammenziehung. Vgl. noch E 2273—2282; Wolfram Nr. 90 und 120; Heeger-Wüst Nr. 209 und 210; Meisinger Nr. 77.

Die Melodien zu diesem Liede variieren ungemein stark. Im Erkschen Nachlaß finden sich verschiedene aus Schlesien, von denen aber nur eine (E 2282 = IV, 209) an ihrem Ende in den bei Briegleb vorliegenden Melodietyp einmündet. Zwei Melodien, die ich in Württemberg aufzeichnen konnte, weichen völlig ab; s. auch noch Erk-Böhme 729b. Näher kommt Briegleb Erk-Böhme 728b (bei Kretzschmer die gleiche Melodie (II Nr. 153), nur (von Zuccalmaglio?) in Moll umgesetzt). Brieglebs Fassung lautet:



Sie ist der Nachsatz der Melodie, wie sie uns aus Hildburghausen überliefert ist (s. o.). Takt 5ff. ist bei Briegleb Dehnung eingetreten. Als rhythmische Urgestalt der Brieglebschen Fassung vermute ich Wechseltakt, ähnlich wie bei Erk-Böhme Nr. 728b:

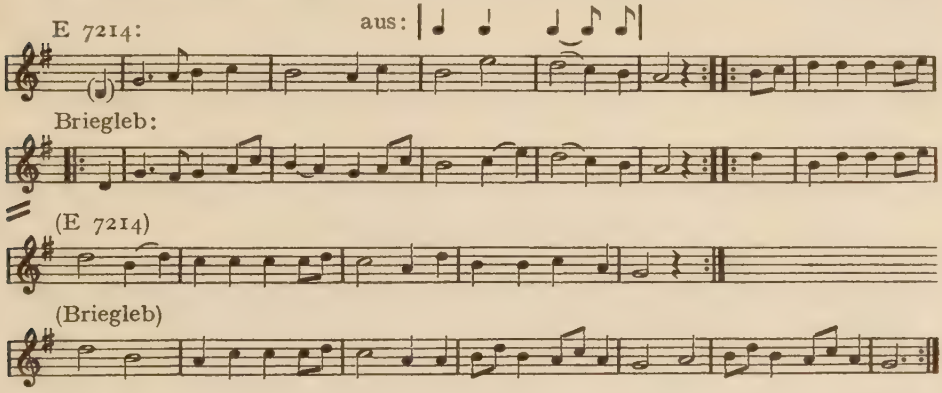


Jedenfalls ist die Aufzeichnung von Briegleb in rhythmischer Hinsicht nicht ganz einwandfrei; Übernahme der Melodie aus Volksmund ist unbedingt anzunehmen.

41*. *Allhier auf dieser Erden ...*

Text. Fast wortgetreu A 50217 (Parisius); Anding gibt das Lied E 7214 (= XXII, 373) ebenfalls sehr ähnlich 1853 aus Hildburghausen, doch ohne Strophe 4 und mit zwei Wanderstrophen am Schluß.

Melodie. Es steht nur eine einzige Vergleichsmöglichkeit für die Melodie Brieglebs zu Gebote, die aber deren Echtheit beweist: die eben genannte Aufzeichnung Andings. Beide Aufzeichnungen stimmen sogar soweit überein, daß sie den zweiten Teil des Vordersatzes in rhythmischer Zerdehnung wiedergeben; offenbar war dieser Vortrag, durch den Text der ersten Strophe (*kann ja nichts schönres sein*) veranlaßt, in der dortigen Gegend damals üblich. Der Nachsatz ist verwandt zu dem von Brieglebs Nr. 65; auch dort gibt Briegleb die vierte Singzeile in Wiederholung. Da die bis jetzt ungedruckte Melodie von allgemeinerem Interesse sein dürfte, gebe ich beide Fassungen zum Vergleich.



42+. *Es wollt die Jungfrau früh aufstehn ...*

Text = Wh. I, 258; vgl. Bode S. 729 (Gedicht Arnims).

An der Melodie fällt zunächst auf, daß Takt 5—7 Stücken aus der Melodie von *Burschen heraus* notengetreu entspricht; in Anbetracht von Takt 7—8 könnte besser noch an die fünfte Melodiezeile der Harterschen Vertonung von Vossens ‹Spinnerin› (Böhme Nr. 163) bzw. an die Melodie von *Der Papst lebt herrlich in der Welt*, die einen Halbsatz aus der Harterschen Melodie entlehnt (s. Friedländer, Kommersbuch, 2. Aufl. S. 190) als Vorlage gedacht werden. Bezüglich der ersten Singzeile verweist Mersmann auf den Beginn von *Schlaf, Herzenssöhnchen*, der zwar nicht rhythmisch, aber in seinen äußeren Umrissen übereinstimmt. Takt 3 und 4 fallen durch ihre unvolksmäßige Harmonik und den von ihnen gebrachten leiterfremden Ton auf ((*D*) *Tp* / (*D*) *Tp*); sie dürften als Variation des mit Takt 5/6 erscheinenden, gegebenen Motivs (s. o.) erfunden sein. Takt 6 ist in rhythmischer Zerdehnung wiedergegeben (als zwei Takte geschrieben), ein Fingerzeig, daß Briegleb nach der Erinnerung niederschrieb, worauf auch die falsche Taktvorzeichnung weist. Diese Beobachtungen sprechen dafür, daß die Melodie von Briegleb unter Verwendung von Studentenliedreminiszenzen zusammengefügt wurde; es wäre wohl auch schwer gefallen, für die fünfzeilige, unsymmetrische Arnimsche Fälschung eine geeignete Volksmelodie zu finden.

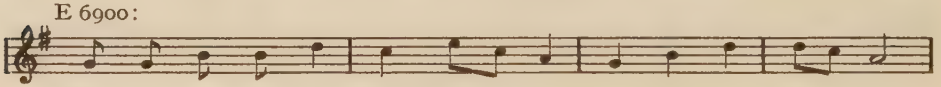
43*. *Sieh an, mein liebes Kind, sieh an mein Leiden ...*

Text. Unverfälschte Überlieferung: 3^4 *bei Zeiten* ist Hörfehler aus *bei Seite*. Die Überschrift der Hs. 'Der Schenierte' änderte Wolff (lies noch 3^1 *recht*); auch Erk traute, denn er nahm die neue Überschrift 'Liebe in Nöthen' nebst einigen Lesarten in seine auswählende Fassung hinüber (Liederhort 114a), und so ging dann das Lied auch in den Erk-Böhme, wenn auch ungenau, ein (Nr. 831b; vgl. a. Scherer, Jungbr. Nr. 67). Ditfurths Lesart II, Nr. 111 ist sehr verwandt, hat aber eine Strophe mehr; ebenso E 6900 (XXI, 43; aus Hildburghausen 1853 durch Anding). Noch vgl. Wolfram Nr. 204; Krapp Nr. 220; Schäfer (Kinzigtal) Nr. 34; E 3185 (VI, 190; hs. Liederbuch eines Studenten etwa 1710—1720); E 3187 und 3190 (VI, 193 und 196; von Arnim vor 1806); E 3191 (VI, 196; Odenwald 1840); E 3195 (VI, 204; schles. 1840); E 13899 (XXXIV, 114; Brandenburg 1863, sehr nahe); E 6372 (XVII, 521; Alsbach); E 2501 (IV, 331 = Erk-Irmer I, 6 Nr. 52) usw.

Melodie. Bereits ein Vergleich der gedruckt vorliegenden Fassungen (Erk-Böhme 831a und b, Ditfurth, Krapp, Schäfer) zeigt deren starke Wandlungsfähigkeit in Volksmund, ein Eindruck, der bei Vergleich ungedruckten Materials noch verstärkt wird. Brieglebs Fassung der Melodie steht weit ab von den genannten gedruckten, findet aber eine Stütze in der oben erwähnten, von Anding herrührenden Aufzeichnung im Erkschen Nachlaß; die nahe Verwandtschaft beider Aufzeichnungen wird besonders im Mittelsatz deutlich:

Briegleb:

E 6900:



44+. fehlt.

Laut Inhaltsverzeichnis 'Wassersnoth', also = Wh. I. 77; vgl. Bode S. 587.

45‡. *Es war einmal ein feiner Knab ...*

Anfang und Melodie fehlen. Von den drei Hildburghausener Aufzeichnungen E 7023—7025 steht die letzte in Einzelheiten bemerkenswert nahe. Die Abhängigkeit vom Wh. III, 36 zeigen namentlich die beiden Schlußstrophen, wenn auch Bodes Ansicht S. 507 über Strophe 11 nicht zutrifft, vgl. Zs. f. Deutschkunde 37 (1923), S. 183 und 187. Vgl. Erk-Böhme Nr. 93; Köhler-Meier Nr. 263; Marriage Nr. 17; Heeger-Wüst Nr. 31; Amft Nr. 34/5; Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern S. 80; Yd 7908. 29. 7; Yd 7914 (Everaerts, Köln) usw.

46+. *Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried, Juchhe!* ...

Text = Wh. I, 37; vgl. Bode S. 223. Der Refrain *Juchhe* oder *oweh* wurde wieder der untergeschobenen Melodie zuliebe hinter den beiden ersten Zeilen jeder Strophe hinzugefügt. Auf die sonstigen (nicht bedeutenden) Änderungen gehe ich nicht ein.

Melodie. Zu der Ulingerballade sind im Volksmund verschiedene Weisen im Umlauf; s. Erk-Böhme Nr. 41 und 42. Brieglebs Melodie ist anderweitig nicht nachweisbar. Vordersatz = *Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*. Es ließe sich denken, daß dieser Melodieteil durch die Ähnlichkeit des Strophenanfangs an Stelle einer ursprünglich anders gearteten Periode getreten ist, doch macht die stillos wirkende und auch anderweitig nicht nachweisbare Einführung der *Juchhe*-Rufe bedenklich und legt den Gedanken nahe an ein eigenmächtiges Vorgehen Brieglebs. Zur zweiten Periode bemerkt Mersmann: sie 'ist ohne jeden inneren und äußeren Zusammenhang, indessen so allgemein, daß ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Liede nicht festgestellt werden kann.' Vergleicht man die bei Erk-Böhme stehenden Melodien, so besteht noch am ehesten eine Verwandtschaft mit dem Nachsatz von Nr. 42 *h*/1 (aus Alsfeld, 1842 (= E 4486 (VIII, 55) mit Änderungen der, allerdings unbrauchbaren, Melodieaufzeichnung Fölsings).

47†. *Es scherzt ein Graf mit seiner Magd ...*

Text. Daß eine, wenn auch trümmerhafte Überlieferung zugrundeliegt, zeigt außer der Melodie die erste Strophe:

Es scherzt ein Graf mit seiner Magd,
Sie scherzten mit einander,
Sie scherzten manche halbe Nacht,
Das Mädchen das ward schwanger.

Graf und Magd, die Bindung *einander*: *schwanger* und die 4-zeilige Strophenform passen durchaus zu der rheinischen Gruppe der mündlichen Überlieferung[1]), und das dreimalige *scherzen* für *spielen*, zwar unbelegt, erscheint nicht verdächtig. Außer dieser Strophe aber ergibt sich Brieglebs Lesart völlig als Bearbeitung der Wh.-Fassung[2]). Nur das Wichtigste sei hervorgehoben. Weggeblieben sind Zeile 9 und 10; 35—38 (Bettstrophe); 67—70 (Chor); 75—80 (Schluß). Zwischenreim ist in der Glöckleinstrophe (Zeile 47—50) eingeführt: *Und als er über die Heide trabt*: *'rab*, ebenso Zeile 63—66:

Hast dus gelitten so bittres Leid,
So will ich leiden Schmerzen.
Das blanke Schwert an seiner Seit
Er stieß es sich durchs Herze.

In der Sattelstrophe wird zur Bindung auf *Pferde* geändert:

Sollts Tag und Nacht geritten sein,
Vom Traume will ich hören,

in der Aufdeckszene (Zeile 60. 62):

Ach, wärst du noch am Leben! ...
Ich hätt dich wollen nehmen.

In der Grabbestimmung (Zeile 71—74) hatte das Wh. schon in Bindung auf *Felsen* das volksmäßige *In seinen Armen faulen* gemildert zu *In seinem Arm erstehen*. Briegleb führt nun einen völligen Reim auf *erstehen* ein, indem er Zeile 72 (*wohl zwischen zwei hohe Felsen*) ändert: *Beim Kirchlein auf der Höhen*.

Melodie. Trotz des ausgiebigen bei dieser Ballade zur Verfügung stehenden Vergleichmaterials konnte ich keine Melodie feststellen, die in verwandtschaftlichem Verhältnis zu der bei Briegleb sich findenden Weise stünde. Zu beachten ist jedoch, daß sich die immerhin charakteristische Melodieführung in Takt 5/6:

an gleicher Stelle in Melodiefassungen des allerdings erst später belegbaren, inhaltlich jedoch verwandten Liedtyps *Nun reis ich fort, geliebtes Kind* (z. B. A 76507 aus Gresgen, Amt Schopfheim in Baden) findet. Für die Echtheit spricht ferner der durchaus volksmäßige Charakter der Melodie, die in ganz ähnlicher Gestaltung (man möchte sie als demselben Typ zugehörig betrachten) bei dem Liede *Ach schönster Schatz, verzeih es mir* ('Ständchen', Erk Liederhort 30 = Erk-Böhme 559a, Gegend von Frankfurt a. M.) auftritt. Ein Assoziationsverhältnis zwischen diesem Liebeslied und der vorliegenden Ballade war dadurch vorhanden, daß beide Lieder auch zu der Melodie des 'Schlosses in Österreich' gesungen zu werden pflegten (s. zu Briegleb Nr. 6), und es ließe sich denken, daß aus diesem Grunde der Melodietyp, wie er bei dem 'Ständchen' heimisch war, auf die Ballade übergreifen konnte.

48. *Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein ...*

Text. Die vielen Abweichungen vom Uhland-Text zeigen an, daß das Lied aus dem Gedächtnis niedergeschrieben wurde.

---

[1]) H. Schewe, Die Ballade *Es spielt ein Ritter mit einer Magd*. Berliner Diss. 1917, S. 37ff.
[2]) Wh. I, 50; vgl. Bode S. 266.

Melodie. Die bekannte Weise (gewöhnliche Fassung bei Böhme Nr. 157, Reisert[7] S. 189). Daß sie aber von Briegleb nicht aus Drucken abgeschrieben wurde, beweist die Fassung der Schlußtakte, deren Melodie die gewöhnliche Fassung als Überschlag umschreibt:

49. *Ach Mutter, liebe Mutter, / Mir thut mein Kopf so weh ...*

Text ist eine Bearbeitung (mir unbekannten Urhebers) der Ballade von den beiden Königskindern, die schon im Liederb. für Hochschulen (Stuttg. 1823) Nr. 232 (vgl. die Anm. S. 484) den 'Liedern, herausgeg. vom Breslauer Schullehrer-Verein' (sie sind gemäß Anm. zu Nr. 149 in Breslau 1821 erschienen, ließen sich aber nicht beibringen) entnommen ist und ebenso auch F. A. L. Jacob, Der Volkssänger, 1. Heft (Essen 1845[2]), S. 70 Nr. 89 und hs. im Waltdorfer Liederb. auftaucht (vgl. E 4975 = X, 359 u. 'Der Oberschlesier' 1928, S. 5 Nr. 24). Brieglebs drei letzte Strophen weichen bemerkenswert ab; hat er sie umgemodelt, etwa weil ihn sein Gedächtnis im Stich ließ? — Vgl. die zu Nr. 50 genannte Diss. Rosenmüllers.

Melodie. Sie ist eine Variante der verbreiteten Weise des Liedes von den zwei Königskindern (Erk-Böhme Nr. 84a ff.); sie ist auch vielfach in Kommersbüchern abgedruckt (z. B. Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen S. 52 Nr. 149; Liederbuch für deutsche Studenten, 3. Aufl. Erlangen 1867 S. 289/90 Nr. 233; Reisert, 7. Aufl. S. 187). Bemerkenswert an der Brieglebschen Fassung ist vor allem, daß die erste Singzeile nach der Dominante, die zweite nach der Tonika kadenziert, ein Vorgang, der sich gelegentlich aber auch bei anderen Fassungen des vorliegenden Melodietyps nachweisen läßt (E 4976 [= X, 359] aus Waltdorf, Liederbuch der Gräfin Reichenbach; vgl. oben!).

50♯. *'S war eine stolze Jüdin ...*

Text. Die Ballade ist auf Grund vorliegender Überlieferung in Verbindung mit Wh. I, 252 bearbeitet worden. So zwar, daß in der Hauptsache die letzte Strophe, deren beide letzte Verse nach Bodes begründeter Ansicht Arnims Eigentum sind (s. S. 355f.[1]), aber auch schon die vorletzte aus dem Wh. übernommen wurden. Wie Briegleb vorging, erhellt aus dem folgenden Vergleich:

Wh.	Briegleb.
4. 'Wenn du dich lässest taufen, Luisa sollst du heißen, Mein Weibchen sollst du sein.' — "Eh ich mich lasse taufen, Lieber will ich mich versaufen Ins tiefe, tiefe Meer.	6. 'Wenn du dich lässest täufen, Mein Weibchen sollst du werd'n.' "Eh sie mich lässet täufen, Lieber will sie mich ersäufen Im allertiefsten Meer. —
5. Gut' Nacht, mein Vater und Mutter, Wie auch mein stolzer Bruder, Ihr seht mich nimmermehr! Die Sonn ist untergegangen Im tiefen, tiefen Meer."	7. Gute Nacht, meine liebe Mutter, Ihr seht mich nimmermehr. So will ich selbst mich täufen, Die Sonn thut sich ersäufen Im tiefen, tiefen Meer."

Um den ungleichen Strophen des Whs. gegenüber das (richtige) Strophenschema:

3∪ 3a 3b∪ 3b∪ 3a

durchzuführen, wozu auch die Melodie zwang, blieb 4^2 fort, und 4^3 wurde durch *werd'n* eine notdürftige Bindung auf *Meer* hergestellt. Aus demselben Grunde mußte 5^2 fallen, und es wurden nun mit Hilfe von 4^{4-5}, nicht gerade geschmackvoll variiert, die Reimzeilen 5^{4-5} erzwungen. — Für das Übrige erweist aber E 7029 (XXI, 457),

[1]) Es läßt sich meines Erachtens dartun, daß E 1243 (= III, 11 Nr. 2) die Hauptvorlage des Whs. war.

eine Aufzeichnung Andings aus Hildburghausen 1853, die über große Strecken mit Briegleb wörtlich übereinstimmt, im großen und ganzen Volksvorlage. Einzelfragen erheben sich natürlich noch mehrfach. So braucht z. B. die (volksmäßige) Strophe 3, die bei Anding fehlt und sich fast wörtlich mit dem Wh. deckt, nicht daher bezogen zu sein; man vgl. Ditfurth II, Nr. 11^3; andererseits stammt der genaue Reim auf *zu* 4^2 *Die Tochter hatt' keine Ruh* wohl von Briegleb (Anding: . . . *nahm den Sprung* oder *die Flucht*).

Vgl. auch die Leipziger Diss.: Ernst Rosenmüller, Das Volkslied *Es waren zwei Königskinder* (Dresden 1917), S. 77ff.

Melodie. Brieglebs Weise gehört jenem Melodietyp an, wie er bei Erk-Böhme unter Nr. 98a—d in verschiedenen Ausprägungen zu finden ist; verhältnismäßig nahe stehen 98b (aus der Gegend von Frankfurt a. M., Bergstraße, Baden) und 98c/3 (Hildburghausen = E 7029); aus dem Erkschen Nachlasse ist außerdem etwa noch anzuführen E 1243 (= III, 11) und E 1255 (= III, 23; Hessen-Darmstadt). Notengetreu entsprechen freilich diese Fassungen nicht der Brieglebschen. Ditfurth II, Nr. 11 entfernt sich infolge Modulation nach der Dominante am Melodieende.

51^+. *Es wirbt ein schöner Knabe . . .*

Text = Wh. I, 236 (vgl. Bode S. 588) ohne Strophe 4.

Melodie: s. unter Nr. 93.

$52^*\dagger$. *Es wollt ein Mädchen früh aufstehn . . .*

Text. Den Anteil von Wh. I, 395 (vgl. Bode S. 304) und mündlicher Überlieferung bei dieser jahrhundertelang gesungenen Ballade vom verwundeten Knaben (Erk-Böhme Nr. 96; Köhler-Meier Nr. 9; Marriage Nr. 2; Heeger-Wüst Nr. 33) zu bestimmen, dienen besonders die beiden untereinander und mit Briegleb übereinkommenden Fassungen: Ditfurth II, Nr. 37 und E 7052 (XXI, 478; Hildburghausen 1853); daneben noch mit Strophe 8 und 9 E 6056 (XV, 49; Queienfeld 1850), während E 7072 (XXI, 497) nichts ergibt. Soviel läßt sich nun sagen: aus Wh. stammt der *fein Knabe*, die *drei* (aus *zwei* verbessert) *Leidfräulein* und Strophe 5 (*Grab* tritt an den Schluß). Durch eigenes Zutun wurden Reime erzwungen: 4^2 *Die mei'm fein Knaben thun die letzte Ehr* (: her) und 6^1 *Und als zum Kirchhof kam die Baar'* (: Haar).

Melodie. Sie gehört dem verbreitetsten Typ an, der für dieses Lied Verwendung findet; Beispiele hierfür: Erk-Böhme 96c—h, Köhler-Meier, Marriage, Heeger-Wüst, Bender 148, Ditfurth, Hoffmann-Richter 167, 168. Der Nachsatz der Melodie ist fester wie ihr Vordersatz. Die bei Briegleb auftretende Melodieführung schließt sich am nächsten der einfachen Ausgestaltung an, wie sie z. B. Erk-Böhme unter Nr. 96ff. von der Bergstraße (vgl. E 2190 [= IV, 112]) abdruckt. E 7052 kommt bis auf eine Variante in Takt 6/7 mit Briegleb überein.

53^+. *Wohl heute noch und morgen . . .*

Text = Wh. II, 221; vgl. Bode S. 486. Strophe 5 gestrichen, aber die *Rosen* daraus in 4^4 einbezogen:

Da träumte sies das Träumlein
Von Rosen und von Wein.

Wie 4^3 *Träumlein*, so 4^1 *Gärtlein* und 8^3 *in Händen* zur Herstellung weiblichen Versausgangs. Ebenfalls aus Melodiezwang das prosaische 1^3 *Kommt aber übermorgen* statt *Wenn aber kömmt der dritte Tag*. Auch ist 7^1 *gelb Wachs* gefallen. Wie man sieht, werden lauter Prägungen betroffen, die in der Volksvorlage dieser Weiterdichtung Arnims gegeben sind.

Melodie. Am häufigsten ist zu diesem Lied eine Mollweise zu belegen, die aber vermutlich auf literarischem Wege sich ausgebreitet und gehalten hat. Sie ist bei Erk-Böhme II S. 277 abgedruckt und steht mit geringen Varianten aus dem Westfälischen auch bei Reifferscheid unter Nr. 11; ferner im Erkschen Nachlaß unter Nr. 16286 (= XXXVII, 1192) mit dem Vermerk: 'Durch Herrn Herm. Kestner in Hannover. Juli 1872. Um 1800 in Göttingen' und unter Nr. 6208 (= XV, 585) mit der Angabe: '(Ob von Louis Berger comp.? E.) Aus einem geschriebenen Notenheft der Mad. Engelbach 1855.' Die Melodie ist auch in den Zupfgeigenhansl aufgenommen worden. Auch das verwandte Lied Erk-Böhme 454c hat seine eigene Weise. Wenn bei Briegleb die Weise von *Ich hab mich ergeben* mit dem Traumliedtexte verbunden ist, so ist dies bestimmt als eine Fälschung Brieglebs anzusprechen.

54*†. *Es wollt ein Mädchen grasen ...*

Text. Bei einem so verbreiteten Liede (Erk-Böhme Nr. 71; Heeger-Wüst Nr. 22; Meisinger Nr. 13) kann nicht in alle Einzelheiten hinein Herkunft aus dem Gesang oder Wh. II, 29 festgelegt werden, gegen dessen Bestand nur Strophe 2/3 fehlen (vgl. Bode S. 353); 2^2 *Zicklein* z. B. geht wohl auf Wh. zurück, anderseits 10^3 *verrauschet* gegen Wh. 12^3 *verruschelt*. Ditfurths Strophenbestand II, Nr. 63 (s. a. 64) deckt sich bis auf die Schlußstrophe mit dem Brieglebs, und von zwei Einsendungen Andings (E 6215 = XVI, 145 und E 7076 = XXI, 561) fehlen der ersteren nur die Strophen 2–4 und 12 Brieglebs.

Melodien sind verschiedene zu diesem Liede gebräuchlich (s. u. a. Erk-Böhme Nr. 71bff.). Eine Melodiegestaltung, wie sie bei Briegleb vorliegt, kann ich jedoch anderweitig nicht nachweisen, wenn auch der von ihm gebrachte Nachsatz mit seinem von Takt zu Takt auf die schwere Zeit erfolgenden stufenweisen Niedersinken der Melodie von der Dominantseptime zur Tonikaprim stark an eine Melodiefassung, wie sie Erk-Böhme unter Nr. 71e (aus Meran, 1853) bringt, anklingt (vgl. auch Nr. 71d/3). Die durch Anding-Hildburghausen erfolgte Nachschrift der Melodie (E 6215) entspricht nicht der Brieglebschen Fassung. Für letztere ist anzunehmen, daß sich in ihr ein starker Einfluß eines fremden Melodietyps widerspiegelt, und zwar dürfte es sich um einen weitverbreiteten, vom Kinderlied bis zum Studentenlied nachweisbaren Typ handeln, wie er auftritt u. a. bei Schleicher, Volkstümliches aus Sonneberg S. 153 zu dem Kinderlied *Ei hammer net en kittel* (der Vordersatz stimmt notengetreu mit Briegleb überein, auch hinsichtlich der Wiederholung von Takt 3/4); bei Lewalter-Schläger Nr. 39 (*Hänschen saß im Schornstein*), *Böhme* Kinderlied II, Nr. 220, 222, 242 usw., dazu ferner das auch in Kommersbüchern gedruckte *Es lassen sich die toten Fürsten* (Reinhold, Melodienbuch S. 51 Nr. 96; Commersbuch für den deutschen Studenten, Magdeburg und Leipzig 1858, S. 219/20 Nr. 134). S. ferner Tappert S. 17. Da sich in einer durch Parisius überlieferten, aus Schöningen-Obbornhausen in der Wetterau stammenden Niederschrift der Melodie unseres Liedes (A 49619) in gleicher Weise ein Einfluß des eben genannten Melodietyps wenigstens auf den Vordersatz nachweisen läßt, so ist wohl auch hinsichtlich Brieglebs Fassung anzunehmen, daß sie einer, wenn auch vielleicht nur lokalen Volksmelodie unserer Ballade entspricht.

55*†. *Es fuhr ein Mägdlein übern See ...*

Text = Wh. I, 42 (vgl. Bode S. 205) mit Fortlassung der Schlußstrophe. Die Melodie bedingte in der ersten Strophenhälfte männlichen Ausgang, daher die Änderung 2^{1-2}:

Da kam ein Ritter hoch zu Roß,
Gar freundlich bot er seinen Gruß.

Das Übrige belanglos.

Auf die Melodie, die Briegleb zu diesem im neueren Volksgesang nicht nachzuweisenden Liede bringt, verweist er anläßlich seiner Nr. 106 *Es waren auch zwei Bauerssöhn*; sie dürfte letzterer Ballade angehören (s. u.), so daß in ihrer Verbindung mit vorliegendem Texte eine Fälschung vorliegen wird.

56*. *Schweig nur still, hättst längst geschwiegen ...*

Text. Mündliche Aufnahme einwandfrei angezeigt durch Strophe 3, die lauten muß:

Ja, das Körblein ist geflochten,
Und das Wörtlein ist gesprochen,
Nun, so nimm das Körbelein,
Leg dein falsches Herz hinein.

Kränzlein gibt natürlich keinen Sinn; vielleicht ist noch Zeile 1 und 2 zu vertauschen. Dieselbe Entstellung zeigt eine zugleich so gut wie wörtlich mit der unsern übereinstimmende Aufzeichnung Andings aus Hildburghausen v. J. 1853 (E 7137 = XXII, 137), die nur als Strophe 2 noch eine weitere enthielt, durch die unser Lied vielfach mit dem unter Nr. 64 besprochenen zusammenhängt (Erk-Böhme Nr. 528), wenn auch beide Lieder bei Briegleb nichts miteinander zu tun haben. Beide Lesarten (Briegleb-Wolff und Anding) sind denn auch von Erk, mit Beibehaltung des Kränzleins, im Liederhort als Nr. 131a kombiniert worden! Nach der ersten Strophe weicht ab Erk-Irmer I, 4 Nr. 5 = E 2074 (IV, 21; Hohnbaum 1839 aus der Gegend um Koburg), ebenso Ditfurth II, Nr. 92 und einige E-Lesarten, die Erk zu Liederhort Nr. 131 nutzte, s. a. Erk-Böhme Nr. 697. Zu unserm Liede vgl. noch Mündel Nr. 35 [1. 5. 6]; Köhler-Meier Nr. 59; Heeger-Wüst Nr. 96.

Von der Gestaltung der Melodie, wie sie sich verhältnismäßig einheitlich bei Marriage Nr. 93, Ditfurth II Nr. 92, Krapp Nr. 180, Lämmle Nr. 55, etwas fernerstehend auch bei Erk-Böhme Nr. 697a und Wolfram Nr. 233 zeigt, weicht die Ausformung bei Briegleb sehr stark ab; bestimmend scheint gewesen zu sein, daß die Melodiebewegung in ein stufenweises Aufwärtsdrängen bis zu einem mit dem sechsten Takte erreichten Höhepunkt umgeleitet wurde. Eine ähnliche Umformung läßt sich bis jetzt nicht nachweisen, liegt aber nicht außerhalb der im Volksgesang zu beobachtenden Vorgänge. Am ehesten klingt noch eine durch Glock in Baden aufgezeichnete Fassung an (A 65122); die Aufzeichnung aus dem Coburgischen bei Erk-Irmer entnimmt ihre Melodie Büschings Wöchentlichen Nachrichten II (1816) S. 2, woraus auch Silcher für seine Bearbeitung schöpfte; es handelt sich bei dieser Melodie überdies um einen anderen Typ; die Aufzeichnung des Liedes durch Anding ist leider melodielos.

57*. *Es gieng ein Knab spazieren ...*

Text. Diese Abart der alten, überreich variierten Ballade von den versoffenen Kleidern steht sehr ähnlich bei Ditfurth II, Nr. 35; aber auch bei Walter (1841) Nr. 42 (Odenwald); E 2826 (V, 22: aus Zähringen; Föppls Ms. 1848 = Meisinger Nr. 5); A 48308 (Mündels Nachl.); A 42274 (Mittlers Hs.: aus Franken) usw. Der Vergleich lehrt, daß sie unverändert geblieben; denn auch die in den angeführten Lesarten fehlende Verfasserstrophe von dem Schreiber, der die Mädchen liebt, findet sich bei Simrock Nr. 56 und in einem Ms. Arnims (vgl. Bode S. 343); sie lautet E 1566 (III, 270 aus v. Haxthausens Liederb.) entstellt:

|: Wer hat denn, :| wer hat dies Lied gemacht?
Das haben getan die Schneider,
Die lieben die alten Weiber
Soviel, |: soviel :| man sagen kann.

Hohnbaum vermittelte 1839 aus Gotha nur Melodie und 1. Strophe (E 2821). Über vorliegende Version, der die Eingangsstrophe von der Ballade vom Ehrenräuber (Ditfurth II, Nr. 36; Erk-Böhme Nr. 131) aufgesungen wurde, spricht insbesondere Reifferscheid S. 180f.; vgl. noch Erk-Böhme Nr. 113—115, bes. 114; Köhler-Meier Nr. 136/7; Marriage Nr. 5; Heeger-Wüst Nr. 41 und 289 (auch Nr. 42).

Melodie. Von den verschiedenen Melodien, die zu diesem Liedtyp gebräuchlich sind, ist die bei Erk-Böhme Nr. 114 in doppelter Fassung abgedruckte (die erste ist mit einer unberechtigten Änderung aus Kretzschmer II Nr. 337 entnommen), in einer weiteren Fassung auch bei Erk I, 1, 5 (= E 1565 [III, 270]) stehende Weise mit der Brieglebschen zwar verwandt, steht ihr jedoch ziemlich fern, da bei Briegleb der Vordersatz unter Einfluß des Nachsatzes eine Umgestaltung erfahren hat. Infolge eines gleichen Vorgangs stehen Brieglebs Fassung jedoch sehr nahe die Aufzeichnung Ditfurths aus Sand (B. A. Haßfurt) und die bei Meisinger abgedruckte Föppelsche Nachschrift.

58*†. *Es wollt ein Mägdlein früh aufstehn ...*

Text. Brombeerpflückerin = Wh. II, 206; vgl. Bode S. 318.

Die Melodieführung bei Briegleb erinnert wenigstens in ihrem Vordersatz an einen geläufigen Melodietyp des Brombeerliedes, wie er etwa bei Erk-Böhme Nr. 121b abgedruckt ist und auch sonst vielfach vorkommt, obgleich Briegleb $^6/_8$- statt des bei diesem Typ geläufigen $^3/_4$-Taktes vorschreibt. Der Nachsatz geht bei Briegleb eigene Wege. Ich finde nun aber die Melodie notengetreu in den Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen S. 60, Nr. 177 zu Goethes 'König von Thule'. Im Textbuch steht S. 447 bei Goethes Gedicht der Vermerk 'nach eigener Weise'. Die gleiche Melodie wird dann auch noch angegeben als Singweise von Nr. 28: *Herz, laß dich nicht zerspalten* (von Körner) und von Nr. 238: *Es ging wohl über die Heide*; außerdem als Wahlmelodie zu Goethes 'Schäfers Weh' (Anm. zu Nr. 271 auf S. 486). Bei diesem Sachverhalt nehme ich an, daß seitens Brieglebs eine Fälschung vorliegt: daß er die vorliegende Melodie als Student kennenlernte und sie dann dem Text des Brombeerliedes beigesellte.

59*‡. *Es kann mich nichts schönres erfreuen ...*

Text. Die heute ganz allgemein verbreitete Fassung — bis auf die Strophen 6 und 7 (Ringleinmotiv), die höchstwahrscheinlich, wie auch ihr Wortlaut anzeigt, aus Wh. I, 282 (Bode 168) eingefügt sind. Sie fehlen denn auch: E 7055; 7130; 8709 (aus dem Meiningischen und Hildburghausen). Ditfurth II, Nr. 26, in mancher Beziehung abweichend, weist noch in Reminiszenz an das Verlorene die bekannte Strophe mit dem Ring als Denkmal auf. Vgl. Ankenbrand, Der eifersüchtige Knabe (Paderborn 1912) und zur neueren Literatur Künzig, Lieder der bad. Soldaten, Nr. 51.

Melodie. Der zugehörige Typ (Erk-Böhme 48, Wolfram 38, Heeger-Wüst 8a); er ist ungemein stark verbreitet, tritt vielfach auch in Gesellschafts- und Kommers-Liederbüchern auf. Brieglebs Fassung zeigt geringere, sonst nicht nachweisbare Varianten.

60*‡. *Da drob'n auf jener Linden ...*

Text. Den Untertitel 'Lied zum Feierabend in der Schenke' strich Wolff, weil er auch die beiden nach drei Sternchen noch folgenden Strophen fortließ:

6. Herr Wirth, schenk er ein Gläschen Wein,
Weil wir noch haben Geld,
Wir wollen noch Eins trinken,
Dieweil es uns gefällt.

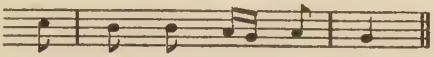
7. Herr Wirth, wir woll'n nach Hause gehn,
Der Wein der ist ja aus,
Wir haben nichts zu zechen mehr
In diesem Wirthshaus.

In der Hs. ist das zunächst Geschriebene 5^2 *Ziehs ab von deiner Hand* und 5^4 *Das macht mir keine Schand* verbessert zu: *Steck dus an deine* und *dir.*

Strophe 6 ist dem Liede auch E 3501 (VI, 440 aus Seelow bei Küstrin 1843) angehängt. Öfter aber sind die Trinkstrophen in Verbindung mit dem Liede vorneweg überliefert, wie im Grunde ja auch Mösers Einsendung an Nicolai (Almanach II, Nr. 25) zeigt, so z. B.: A 49808/9 (Parisius); E 3502 (VI, 440: Odenwald); E 2099 und 2100 (IV, 30: Odenwald u. Uckermark); E 9252 (XXIX, 715: Netzebruch); Lewalter V, 112 Nr. 63; Vld. 16 (1914), S. 213. Deshalb ist natürlich mit der Möglichkeit zu rechnen, daß auch Brieglebs Vorlage diese Reihenfolge hatte und er eine Umstellung vornahm. Seine Strophe 3 nahm er aus Wh. I, 321 'Abendlied' (Strophe 5) herüber, wie sie dort nach Möser ins Hochdeutsche umgesetzt ist (Bode S. 460). Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 683 und 527; Köhler-Meier Nr. 57; Heeger-Wüst Nr. 164.

Die Melodien zu diesem Liede variieren ziemlich stark. Die Weise, wie sie Briegleb bringt, läßt sich weder in der Gruppe Erk-Böhme Nr. 683 noch in der textlich verwandten Erk-Böhme Nr. 527 nachweisen, nur Anklänge sind vorhanden. So klingt der, allerdings sehr allgemeine Vordersatz Brieglebs an eine Fassung der Melodie des Blätterfall-Liedes aus Wegendorf bei Berlin an (E 2102 [= IV, 35]), während die vierte Singzeile sich übereinstimmend in zwei Fassungen der genannten Melodie aus Rönnebeck, Kreis Ruppin (E 7909 [= XXVIII, 418] und E 7550 [= XXV, 413 = Erk-Böhme Nr. 683d]) nachweisen läßt. Nun ist es aber auffällig, daß der

Brieglebsche Vordersatz genau mit demjenigen übereinstimmt, den er zu seiner, als echt erwiesenen Nr. 62 (*Mein Sach die geht den Krebsgang*) bringt, während der Nachsatz, mit nur geringen Varianten, dem schließenden Ecksatze der Krebsgangmelodie entspricht. Dazu kommt, daß der Text von Strophe 1—4 nicht aufgeht unter die Noten, die Briegleb schreibt:



Nur der Text von Strophe 5 und 6 geht auf. Sollte Briegleb eine Strophenumstellung vorgenommen haben? Und im übrigen sich ihm, infolge mangelhaften Erinnerns und gewisser Berührungen im Melodieverlauf, die Krebsgangmelodie an Stelle der dem Liede eigenen unterschoben haben? Oder hat sich dieser Vorgang bereits im Volksmunde vollzogen?

61+. *Nächten, da ich bei ihr was ...*

Text = Wh. I, 298; vgl. Bode S. 262. 2^1 *scheid* ist nicht als Vergangenheit erkannt und darum in Strophe 2 das Praesens durchgeführt; 4^2 *wieder zahm* [= *widerzam*] blieb stehen.

Melodie. Da das Lied zu Brieglebs Zeiten längst nicht mehr lebendig war, ist schon von vornherein hinsichtlich der ihm von Briegleb beigegebenen Melodie eine Fälschung anzunehmen. Ist es Zufall, daß der erste Halbsatz der Melodie von *Brüderlein, komm tanz mit mir* in Humperdinks 'Hänsel und Gretel' entspricht? Die dritte Singzeile ist lediglich eine Umkehrung des in den beiden ersten Singzeilen gebrachten Motives, die vierte bewegt sich auf den Intervallen des Dominantnonakkordes. Die Melodie als solche kann ich nicht nachweisen. Hat sie Briegleb unter Erinnerung an Kinderliedmelodien selbst zusammengesetzt?

62*. *Mein Sach die geht im Krebsgang ...*

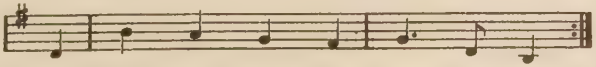
Text. Ditfurth II, Nr. 139 gibt das Lied ohne Brieglebs 2. und 3. mit zwei weiteren Strophen; Erk-Irmer I, 4 Nr. 33 (= E 2213 = IV, 120) bringt Hohnbaum es 'mündl. aus der Gegend um Koburg' ganz ähnlich, nur in anderer Strophenfolge und ohne die Strophe 2. Daß diese Strophe aber auch im Grunde aus dem Gesange stammt, zeigt, im übrigen stark abweichend, A 48556 (Elsaß aus Mündels Nachlaß):

Es macht [ihm] schlechte Ehre — Und daß er mirs versprochen hat,
Und auch eine große Schand, — Das weiß der liebe Gott.

Kleine 'Besserungen' hat Briegleb wohl angebracht, zu denen vielleicht 5^4 *Und wer treibt dich denn aus?* gehört.

Zur Literatur: Erk-Böhme Nr. 521; Heeger-Wüst Nr. 93; E 2214 (IV, 120, Nr. 5; von Arnim, von Bode S. 578 abgedruckt); E 2211 = 2217 (IV, 120 Nr. 2 und IV, 124 Nr. 3; von Arnim); E 2208 (IV, 119; von Arnim); E 16677 und 2212 (XXXVIII, 235 und IV, 120 Nr. 3; Annette von Droste-Hülshoff und von Haxthausen, vgl. Reifferscheid Nr. 33); E 28, 105 und 55 (Potsdam); E 30, 532 = A 41953 (Schottkys Nachl.); A 47346 (Elsaß).

Die Melodie zu diesem Liede ist weithin sehr fest; vgl. Erk-Böhme Nr. 521 (Thüringen um 1840), Erk I, 4 Nr. 33; E 2210 (= IV, 120) aus Neukirch bei Goldberg (Schlesien); Heeger-Wüst; Ditfurth; Kretzschmer II Nr. 195 (Sachsen). (Ein abweichender Melodietyp bei Hoffmann-Richter Nr. 86.) Alle diese Fassungen bewegen sich in ihrem Mittelsatz (Takt 5 und 6) von a′ nach d′, wobei nur die melodische Linie variierend geführt wird. Gänzlich abweichend lauten diese Takte bei Briegleb unter Verbleib auf der Tonika:



Auch der schließende Ecksatz zeigt bei ihm einige, wenn auch unbedeutendere Varianten.

SHL
WITHDRAWN

63†. *Da drunten auf der Wiesen ...*

Text = Wh. II, 222; vgl. Bode S. 727 (Dichtung Arnims).

Melodie *Ich hab mich ergeben* (*Wir hatten gebauet*); in dieser Verbindung wohl Fälschung Brieglebs.

64‡. *In den Garten wollen wir gehen ...*

Aus den mehrfachen, aber nichts Wesentliches berührenden Abweichungen von Wh. II, 21 könnte man schwerlich Bekanntschaft mit dem Gesange erschließen, falls man nicht auf so geringe Varianten wie $1^{2,3}$ *Rosen* und 4^{3} *Federhut* (Wh. *Federbusch*: *tut*) Gewicht legen will. Doch hat Arnim den ihm vorliegenden Beitrag Bettinas (E 2884 = IV, 55) so gut wie unverändert gelassen (vgl. Bode S. 160), und zudem ist das Lied A 79934 aus dem hs. Bechtheimer Liederbuch Fr. Roßbachs, in Wortlaut und Strophenbestand (auch mit Strophe 4) wenig abweichend, nur in anderer Folge belegt. Ditfurth II, Nr. 149 *Hört ihr nicht das Hörnlein blasen* und Erk-Irmer I, 5 Nr. 17 *Schönstes Hirschlein über die Maßen* ('aus Franken' durch Hohnbaum) kommen für die Textvergleichung kaum in Frage. Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 528 und die zu Nr. 56 angegebene Literatur.

Melodie. Briegleb bringt den zugehörigen Typ, wie er u. a. bei Erk-Böhme Nr. 528 a/2 und 3 auftritt; auch Kretzschmer II, Nr. 161 ist hierher zu stellen. Die Einzelausgestaltung dieser in ihren Grundzügen charakteristischen Melodie variiert. Brieglebs Gestaltung kann notengetreu anderweitig nicht nachgewiesen werden; verhältnismäßig nahe kommt ihr eine Fassung im Parisiusschen Nachlaß (A 49739, aufgezeichnet in Niederdodeleben, Kr. Wolmirstedt).

65. *Gieng ich einmal spazieren ...*

Text. Überschrift: 'Der Kalfakter'. Vielleicht ist 1^{3} *Thüre* (*: spazieren*) eingesetzt für *Fenster* und 2^{3} *Sprache* (*: wache*) für *Rede*. Das Lied ist an und für sich länger, und selbst gegenüber den kürzesten Fassungen fehlen vor der 3. (Schluß-) Strophe noch zwei, die vielleicht mit Absicht fortgelassen sind, um in Verbindung mit einer kleinen Änderung des Schlusses (*Wenns zu eim* [mei'm] *Schätzchen geht*) das Lied im Sinne der Überschrift abzubiegen. — Vgl. Erk-Böhme Nr. 818; Heeger-Wüst Nr. 367; E 661—67. 671 (II, 35ff.) usw.

Die Melodie dieses Liedes hält sich sehr fest, was außer den gedruckten Fassungen (vgl. Erk-Böhme, Wolfram Nr. 111, Heeger-Wüst Nr. 30 [Nr. 367] und die dort zitierte Literatur) auch eine Durchsicht der im Erkschen Nachlasse vorhandenen Aufzeichnungen zeigt. Die Brieglebsche Notierung deckt sich fast notengetreu mit derjenigen bei Ditfurth II, Nr. 158 (aus Wülfingen, nur die beiden letzten Takte weichen ab: ihre Melodie ist bei Briegleb gefälliger geführt und wird zudem wiederholt [vgl. Wolfram]).

66*. *Harzeschozele, kumm laß dich harzen ...*

Text. Die beiden Zweige der Überlieferung *Herzig Schatzerl, laß dich herzen ...* und *Du wirst mir's ja nit übel nehma ...* in Göpels Kommersb. (1858^{2}) S. 782 und 807. Zu I vgl. Erk-Böhme Nr. 637a aus Finks Hausschatz Nr. 171; Walter (1841) Nr. 167; Bernhardi Nr. 1855; Mündel Nr. 87 und 93; Heeger-Wüst Nr. 149; Dunger-Reuschel S. 46f.; E 18195 (XLI, 293: Schumacher 1827; ungenau abgedr. Erk-Böhme II, S. 445f.); E 7124 (XXII, 124: Zillertal). II ist E 4656 (IX, 283) durch Hohnbaum 1839 überliefert. Die beiden Schlußstrophen (Hoffmann-Richter Nr. 66 = Erk-Böhme Nr. 637b; auch einzeln als Schnaderhüpfel, vgl. z. B. Dunger, Rundâs S. 103 Nr. 566) sind dem Liede I gewöhnlich angehängt; vgl. über sie ZfVk. 12, 53 und 33/4, 106.

Briegleb hat seine Fassung aus Volksmund, weil seine Strophen 4 und 5, davon 4 mit mündlicher Entstellung, aus dem Liede *Verdenk mirs nicht, daß ich dich meide ...* (Prahl Nr. 1134; Ditfurth II, Nr. 95 und Gesellschaftslieder Nr. 53) eingesprengt sind, die ursprünglich aus Christ. Weises *Ihr Mädchen, habt ihr meinetwegen ...* (KiV. Nr. 173) stammen. Vgl. a. o. S. 3 und 4.

Melodie. Durch gedruckte Liedersammlungen sind zwei bestimmte Ausprägungen der zugehörigen Melodie verbreitet worden zusammen mit der genannten zweifachen Textgestaltung:

1. mit dem Anfang: *Herzigs Schatzerl, laß dich herzen.* Belege z. B.: Fink, Erk-Böhme, Guido Reinhold, Vollständiges Melodienbuch (Leipzig 1831) S. 77 Nr. 143, Göpels Deutsches Lieder- und Commersbuch, 2. Aufl. Nr. 600.

2. mit dem Anfange: *Du wirst mir's ja nit übel nehma.* Belege u. a.: Liederbuch für deutsche Künstler (Berlin 1833) S. 251 Nr. 175; Auswahl deutscher Lieder 5. Aufl. (Leipzig 1843) S. 338 Nr. 134; Alte und neue Studenten-, Soldaten- und Volkslieder, herausgeg. von L. Richter, A. E. Marschner, F. Pocci und A. Jürgens (Leipzig 1847) S. 148 Nr. 113; Deutsches Liederbuch (Nürnberg 1852) S. 247 Nr. 206; Göpels Deutsches Lieder- und Commersbuch, 2. Aufl. S. 807 Nr. 615; Liederbuch für Deutsche Studenten, 3. Aufl. (Erlangen 1867) S. 307 Nr. 251.

Brieglebs Melodiefassung vereinigt Züge der unter Nr. 1 und der unter Nr. 2 genannten Ausgestaltungen, hat daneben aber auch eigene Varianten, wie sie sich bei einer solchen ganz auf dem akkordischen Prinzip aufgebauten Melodie leicht einstellen mochten.

67. *Mich fliehen alle Freuden ...*

Text. Arie aus der 'schönen Müllerin', s. Prahl Nr. 871. Die drei letzten Zeilen des Textes (s. Wustmann[5] S. 507) sind als Refrain benutzt; die letzte Strophe (3.) wie im Liederbuch der Elsässerin Barbara Müller 1818 (A 40409); die zweite aber nicht wie in der volkläufigen Erweiterung, sondern nur unvollkommen aus den Versen 5 und 6 des Originals gebildet.

Die Melodie geht zwar auf die Paesiellosche Weise zu *Nel cor più mi sento* (s. Prahl 871 mit weiteren Belegen) zurück, zeigt aber gegenüber dieser Originalfassung eine, offenbar durch beträchtliche Erinnerungsfehler hervorgerufene starke Zerrüttung. Die bei Paesiello lebhaft gestaltete harmonische Grundlage ist vereinfacht, die fünfte und sechste Singzeile des Originals ist an der ihr zustehenden Stelle weggefallen; sie bildet, allerdings ebenfalls mit Varianten gegen die Urfassung, den trümmerhaften Vordersatz einer melodisch anders gestalteten zweiten Strophe, die jedoch gleichen Kehrreim mit der ersten aufweist. Die auch anderwärts auftretende, aber erst später zugedichtete dritte Strophe soll dann wohl auf die Melodie der ersten gesungen werden. Mithin genügend Anhaltspunkte für mündliche Zwischenglieder in der Überlieferung.

68. *Es giengen zwei Verliebte paar ...*

Den Text, der in seiner Zersungenheit deutlich Aufnahme aus dem Volksgesang anzeigt, druckte bereits John Meier in der Monographie des Liedes ab, s. dessen Volksliedstudien S. 174. Die Eingangszeile ist verderbt; nur noch die drei ersten Strophen sind vorhanden, dabei Strophe 2 und 3 vertauscht; 3^{3-4} stammt wahrscheinlich aus der Ballade vom Ehrenräuber Erk-Böhme Nr. 131. Über die zum Schluß als vierte angesungene Strophe vom Begraben unter Rosen s. John Meier a. a. O. S. 161f.

Melodie. Die zugrunde liegende Tannenbaummelodie (s. Erk-Böhme zu Nr. 52a) läßt sich auch aus der bei Briegleb vorliegenden Fassung noch heraushören, obgleich sie bereits stark geändert ist und auch Varianten aufweist, die anderweitig nicht belegbar sind. Entsprechend den älteren Fassungen sind der Melodie (sie ist 12-taktig wie die Tannenbaummelodie, vgl. auch Ditfurth II, Nr. 45) acht Textzeilen unterlegt. Dabei steht, was mir ein vereinzelter Vorgang zu sein scheint, der Mittelsatz in der Tonart der Dominante.

69‡. *Stund ich auf hohem Berge ...*

Text. Der ganze abrupte Schluß vom Strich ab, Strophen 7—10, ist Wh. I, 257 'Das römische Glas' entnommen (vgl. Bode S. 315ff.), während Wh. I, 70 'Die Nonne' wohl Überschrift und Eingangszeile hergegeben hat. Den ersten sechs Strophen ist von den Aufzeichnungen Ditfurths II, Nr. 18—23 näher verwandt Nr. 19, fast gleich aber 20^{1-6} aus Zeil. E 7071 (Hildburghausen) weicht gänzlich ab. Vgl. Erk-Böhme Nr. 89; Köhler-Meier Nr. 97; Marriage Nr. 3; Heeger-Wüst Nr. 22.

Brieglebs Melodie ist ein Vertreter des älteren, dem Liede einst zugehörigen Melodietyps, der heute noch mit dem Text *Im Krug zum grünen Kranze* weiterlebt (s. Erk-Böhme Nr. 89c und 89d/1); es finden sich jedoch Abweichungen, die anderweitig nicht nachweisbar sind. Bemerkenswert ist vor allem die Entwicklung der absteigenden Diatonik in Takt 6/7 zu einer Fioritur, die weder besonders sanglich zu sein noch in den Grenzen volksmäßigen Vortrags zu liegen scheint:

In den 51 Melodien, die sich im Erkschen Nachlaß von unserer Ballade finden, ist nichts ähnliches festzustellen.

70. *Es wollt ein Jäger jagen / Im Fichten- und Tannenholz ...*

Text. Mündliche Aufnahme bezeugt die Anfügung einer Strophe aus der Ballade vom Grafen und der Nonne und die refrainartige Wiederkehr von Z. 2 (1^2, 2^4, 3^2, 4^4, 6^4, 8^4), die dann auch die Überschrift hergab. Sogar diese Verbindung *Fichten- und Tannenholz* findet sich in den nahe verwandten Lesarten Ditfurths II, Nr. 29 aus Theres, der nur Strophe 8 und die angesungene fehlt, und Andings aus Hildburghausen (E 6904). Strophe 5 lautet in Yd 7912, 61, 4:

Was soll ich mit dem Ringelein, Lege du in deinen Kasten,
Wenn ich dein nicht werden kann? Wohl in das Dannen-Holz.

Literaturangaben bei Köhler-Meier Nr. 235.

Melodie. Bereits oben wurde ein Stück der Brieglebschen Melodie angeführt, da sie infolge ihres fehlerhaften Aufbaus als Beweisstück dafür dienen konnte, daß Briegleb Aufzeichnungen aus Volksmund unmittelbar vorgenommen haben mußte. Die Melodie ist ziemlich fest und kommt auch zu dem Liede *Schönster Schatz auf Erden* (E.-B. Nr. 649) in Anwendung; Brieglebs Fassung zeigt, von der Formzerschlagung abgesehen, keine tiefer greifende Varianten gegen die geläufige Fassung (Erk-Böhme Nr. 1437/1, Ditfurth II, Nr. 29).

71*. *Es waren einst drei Kaiser ...*

Der nicht ganz vollständige Text steht recht nahe zu den acht ersten von den elf Strophen Ditfurths I, Nr. 70 (vgl. a. 71) aus Theres. Auch Scherer berichtet im Jungbrunnen Nr. 52a 'mündlich aus Franken' (wenn man ihm trauen darf) ähnlich (Strophe 1—8 von 13). Die zusammengestückelte Lesart Erks im Liederhort Nr. 47 dagegen 'Mündlich, aus dem Odenwald (Neunkirchen [vgl. Erks Volksl. II, 4/5, Nr. 1]) und dem Fränkischen' macht sich großenteils den Wortlaut Briegleb-Wolffs zunutze. Vgl. a. Erk-Böhme Nr. 2116—2119. Brieglebs Fassung ist auf einen etwas parodistischen Ton gestimmt (lies gegen Wolff: 4^3 *wurf*; 6^2 *aufschluß*; 4^4 *In allertiefsten Thurn*); dazu gehört auch der Kuß, den Katharina dem aufschließenden Kaiser gibt (Strophe 6), während es gewöhnlich heißt *blüht wie eine Ros'*. Aber er wird kaum selbst darauf verfallen sein, es wird ihm schon so überliefert sein.

Die Melodie läßt sich weder auf die verbreitete Singweise zur Katharinenlegende, wie sie durch Erk-Böhme Nr. 2119/1 (= E 4741 [IX, 348]); Mittelrheinische Volkslieder, herausgeg. von Becker (Frankf. 1926) Nr. 9 und Fassungen in unserer A-Abteilung vertreten wird, noch auf anderweitige, zu unserem Liede belegbare Melodietypen (z. B. Ditfurth I 1, Nr. 70; Bender Nr. 141; Wolfram Nr. 9) beziehen, ist überdies verwaschen und ohne irgendwelche charakteristischen Züge. Die Berliner Kataloge wiesen einen ähnlichen Vordersatz bei Wolfram Nr. 135a, in loserer Abhängigkeit auch noch bei anderen Liedtypen auf. Unvolksmäßige Züge zeigt die Brieglebsche Weise nicht.

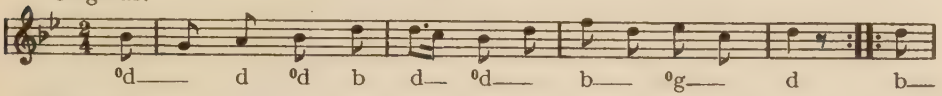
72*. *Recht wie ein Sternlein strahlte ...*

Über den Text s. o. S. 5f.

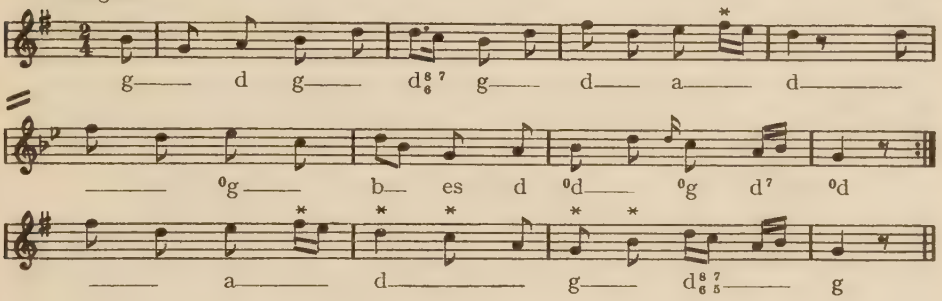
Als Melodie gibt Briegleb nur eine ungeschickte Umsetzung der schwedischen Mollweise nach Dur. Härten sucht er durch Änderung der Melodiebewegung zu vermeiden (s. die mit einem * versehenen Stellen). Ich gebe beide Melodien zum Vergleich unter Beifügung der Harmonie; für die schwedische Melodie halte ich mich

an E. G. Geijer und A. A. Afzelius, Alte schwedische Volksmelodien, für das Pianoforte harmonisch bearbeitet von P. Grönland, Copenhagen [1818]; (Abdruck auch bei Staudach, Schwedische Volksharfe (Stockholm 1826) Nr. 1; Berggreen, Svenska Folke-Sanger og Melodier, 2. Aufl. III, S. 21 Nr. 15 und O. L. B. Wolff, Braga, 10. Heft, Bonn o. J. S. 22 Nr. 11); die Harmonisierung der Brieglebschen Umsetzung entsprechend seinem zweistimmigen Satz.

Original:



Briegleb:



73. Fridolin. *Es lag ein Knab im tiefen Thurm ...*

Text. Romantische Kunstdichtung mir unbekannten Verfassers.

Die Weise widerstreitet in gewissen Punkten ihrer Führung, sowie in ihrer harmonischer Grundlage volksmäßigem Gestalten; sie klingt, als sei sie durch ungeschicktes Übertragen einer ausländischen (Moll)weise zustandegekommen. Merkwürdigerweise findet sich ihre erste Singzeile, jedoch in Moll stehend, in der Melodie des schwedischen Liedes: *Det sitter en dufva på Liljeqvist* wieder, jenem Liede, das in Wolffs Braga unmittelbar auf die von Briegleb übertragene, eben behandelte Katharinenlegende folgt.

74+. *Liegst du schon in sanfter Ruh ...*

Text = Wh. II, 216; vgl. Bode S. 546. 'Der Verschmähte' mit dem nachher wieder gestrichenen Untertitel '(Aus dem Nachlasse des Unglücklichen)'. Abgesehen von sonstigen kleinen Änderungen ist 4^{1-2} männlicher Versausgang hergestellt (7^{1-2} aber belassen) und Strophe 6 getilgt worden, weil Ähnliches im Schlusse (von Arnim beabsichtigte Responsion) und im Liede Nr. 35, Strophe 8. 10. 11 wiederkehrte, das sowieso manches Gemeinsame aufwies.

Die folgende Fassung stammt aus einem 1733 angelegten hs. Liederbuche von Joh. Friedr. Theodor Döll 'Vergnügung bei unvergnügten Stunden' Nr. 106, im Besitz John Meiers:

1. Schläfst du schon in sanfter Ruh,
thust dein schwartz braun Augen zu,
und die zarten Glieder dein,
wohl in das sanffte Feder Bett gewickeld
[ein.

2. Ich steh hier und poch bey dir,
Schönster Schatz! bey deiner thür,
ey steh auf u laß mich ein,
ich Bitte dich wie Kanst du so tyrannisch
[seyn.

3. Volk u Felder schweigen still,
bey mir niemand wachen will
u die Flüß hab'n ihren Lauff,
Ach Schönste! niemand ist der bey mir
[bleibet auff.

4. Meinen süßen Harpffen Klang,
Hab ich schon gespielt so lang,
ich hab schon gespielt so viel
daß Keine Seite an der Harpffen klingen
[will.

5. Gute Nacht, mein schönster Schatz!
Bey dir find ich keinen Platz,
Gute Nacht, Kans heut nicht seyn,
so bitt ich wenigstens laß mich doch
[Morgen ein.

Melodie. (Zugleich für die beiden Melodien von Nr. 35).

Briegleb gibt seiner Nr. 74 den Vermerk bei: 'Weise von Nr. 35'; da Nr. 74 und Nr. 35 nur Varianten ein und desselben Liedtyps sind und einige Strophen gemeinsam besitzen, lag diese Angabe für ihn auf der Hand.

Die Weisen zu diesem Liedtyp stehen sich mit Ausnahme der bei Kretzschmer II, Nr. 176 abgedruckten alle nahe; zu den gedruckten gesellen sich noch einige Belege aus dem Erkschen Nachlaß. Es lassen sich zwei Ausformungen unterscheiden: bei der ersten setzt der Nachsatz mit der Subdominante ein unter Ausführung eines Sextensprungs (z. B. Erk I, 4 Nr. 48), bei der zweiten geschieht dieser Einsatz bereits auf den Beginn der zweiten Singzeile, die Melodie des Nachsatzes bewegt sich dafür anfänglich auf den Tönen des Tonikadreiklangs; meist zeigen bei dieser zweiten Ausformung die zweite und vierte Singzeile starke Ähnlichkeit (vgl. z. B. Erk-Böhme Nr. 597a).

Von den beiden Melodien, die Briegleb bei seiner Nr. 35 verwendet, gehört diejenige, die er dem Musikantenlied beigibt, unverkennbar dem eben besprochenen Melodietyp an, und zwar dessen erster Ausgestaltung; der Nachsatz stimmt notengetreu mit Ditfurth II, Nr. 85 (und Nr. 86) (aus Dampfbach bei Obertheres bzw. aus Theres) überein, auch der erste Teil des Vordersatzes stimmt bei Briegleb mit Ditfurth 85 überein, nur daß er etwas ausgezierter ist; nicht dagegen läßt sich der andere Teil des Vordersatzes in dér Form belegen, wie ihn Briegleb bringt:

Das Bedenkliche ist nun aber, daß der Vordersatz von Brieglebs Melodie zu den nicht dem 'Musikantenlied' angehörigen Strophen von Nr. 35 tatsächlich mit dem Vordersatz von Ditfurth 85 übereinstimmt; der Nachsatz freilich zeigt dann eine Ausgestaltung, die sich bei unserem Melodietyp anderweitig nicht nachweisen läßt:

Zu diesem Nachsatz ist zu bemerken, daß sich seine ersten beiden Takte mit den entsprechenden Takten von Brieglebs Nr. 86 (*O Berlin, ich muß dich lassen*) decken, während der Rest bedenklich primitiv lautet und aus dem Zuge fällt, den die Melodie im übrigen aufweist.

Bei diesem Sachverhalt neige ich zu folgender Auffassung: Briegleb hat aus dem Volksmund eine Melodie zu dem vorliegenden Liedtyp aufgezeichnet, die fast notengetreu mit derjenigen von Ditfurth Nr. 85 übereinstimmte. Da er aber nun bei der von ihm vorgenommenen Umgestaltung des Liedes (s. bei der Besprechung des Textes von Nr. 35) den 'Musikanten' eine von der Melodie der übrigen Liedstrophen abweichende Singweise zuteilen wollte, ersetzte er die zweite Singzeile seiner echten Aufzeichnung durch ein Melodiestück eigener Erfindung und gab die auf diese Art zustandegekommene Weise den Musikantenstrophen bei; für die Strophen des eigentlichen Liedes verwandte er dann eine Melodie, die er aus dem unangetasteten Vordersatz seiner echten Aufzeichnung und einem Nachsatz eigener Erfindung (unter Verwendung von Erinnerungen an anderweitige Volksweisen) zusammensetzte.

Bei der aus dem Wunderhorn entnommenen und als Nr. 74 gebrachten Ausgestaltung des Liedtyps begnügte er sich dann mit einem Hinweis auf die Melodie (bzw. Melodien) von Nr. 35.

75. *Ach Mädchen, nur ein Blick ...*

Text. Walter (1841), S. 302 Nr. 193 'Leierkastenmann'; Erk-Böhme Nr. 628/9 (die Bemerkung zu 628 'Text nach Walter' trifft nur sehr bedingt zu); E 2763 (= IV, 467) 1829 aus Schlesien 'Melodie in fl. Bll.'; fl. Bl. aus Wiener-Neustadt: Straßburger Univ.-Bibl., Sammlung alter Lieder und Ged. III, 21; Mündel Nr. 54; John Nr. 38; Mitteldeutsche Bll. f. Vk. 2 (1927), S. 152; Aufzeichnungen aus der Schweiz, Schlesien, Baden, Freistaat Sachsen, Lothringen: A 19034. 31541. 44314. 51118. 51735. 86894; neuere Fassungen beginnen *Ei Mädchen, ich liebe dich nicht*, z. B. Lämmle Nr. 16.

Brieglebs Lesart gehört zu den vollständigsten, läßt sich aber aus den anderen noch mehrfach ergänzen. Verfasser ist nicht bekannt.

Melodie. Briegleb bietet gegenüber der Melodiefassung, wie sie bei Erk-Böhme Nr. 628 nach einem alten Notenheft für Flöte abgedruckt ist und wie sie

sich fast übereinstimmend auch in einem alten Liederbuch aus Freiburg i. Br. (A 44314) und in einer Aufzeichnung im Erkschen Nachlasse (E 2763) aus Conradsdorf findet, einige Varianten, die jedoch nicht so stark sind, wie etwa in einer schlesischen Fassung, die aus dem Volksmund aufgenommen wurde (A 51735), aber immerhin eine mündliche Quelle verraten.

76*‡. *Es war ein Markgraf an dem Rhein ...*

Text. Lies gegen Wolff: 2^6 *Das Mägdlein dient ihr sieben gar* (zugleich Zeichen der Bearbeitung) und 3^2 *täglich* (für *immer*). — Wieder liegt eine Verschmelzung heimatlicher Überlieferung mit Wh. I, 83 vor. Ditfurth II, Nr. 4 (aus Ziegelanger; vgl. a. 5) lauten 1^{3-4}: *Die erste die ging nach Rosen; die andere die ging in das Kloster* und hier: *Die erste ging ins Kloster, die andre freit nach Rosa.* Im einzelnen die Entwirrung vorzunehmen, darauf kann bei dieser allbekannten Ballade um so mehr verzichtet werden, als auch das Wh. an seiner nicht mehr vorhandenen Vorlage wenig geändert hat (vgl. Bode S. 183).

Melodie. Die allermeisten Melodien dieses Liedes umspannen nur zwei Singzeilen; bei Briegleb umspannt die Melodie deren sechs. Ein gleicher Vorgang ist nur zu belegen bei Silcher V, 8; die dortige Melodie ist aber insofern gefälscht, als Silcher die echte Melodie als Ecksätze einer dreiteiligen Weise verwendet und diese mit einem sechstaktigen Mittelstück eigener Komposition verbindet; ferner bei Kretzschmer I, Nr. 7, der die Melodie den '24 Liedern aus dem Wunderhorn' 1810 (Nr. 13) entnahm; auch diese Weise ist unecht und stammt aus einem älteren Wiener katholischen Gesangbuch (s. E.-B. I S. 557). Als drittes Beispiel für den gleichen Vorgang ist dann noch Ditfurth II, Nr. 4 (aus Ziegelanger) anzuführen; der Mittelsatz steht dort, was auffällig ist, in der Paralleltonart.

Der Vordersatz der Brieglebschen Weise und der bei Ditfurth 4 sind verwandt; die Ausgestaltung bei Briegleb erinnert noch stärker an den Vordersatz von *Steh ich in finstrer Mitternacht*, als dies bei Ditfurth der Fall ist; der Anklang beruht vermutlich nicht auf Zufall, da unser Lied in einer durch den Erkschen Nachlaß zu belegenden Fassung (E 1088 [= II, 317] aus Löbejün bei Halle) in der Tat auf die Melodie von *Steh ich in finstrer Mitternacht* gesungen wird. Merkwürdigerweise haben aber die Brieglebsche und die Ditfurthsche Weise in ihrem weiteren Verlauf keine Verwandtschaft mehr miteinander. Durch die Berliner Kataloge konnte festgestellt werden, daß der Schlußsatz der Brieglebschen Weise identisch ist mit dem Schlußsatz des alten Rätselliedes Erk-Böhme 1063 und 1064. Sollte diese Kontamination samt der Zufügung eines viertaktigen Mittelsatzes tatsächlich im Laufe der mündlichen Überlieferung sich vollzogen haben, oder doch erst, wofür das Vergleichsmaterial zu sprechen scheint, von Briegleb vorgenommen worden sein in dem Bestreben, eine Melodie zu erhalten, die ihm eine sechszeilig gebaute und durch das Wunderhorn nahegelegte Strophenform deckte, wodurch zugleich eine gewisse Langatmigkeit im Absingen behoben wurde?

77+. *Herr Conrad war ein müder Mann ...*

Text = Wh. II, 277; vgl. Bode S. 721ff.

Brentanos Dichtung von 'Star und Badwännlein' ist erheblich gekürzt: Zeile 5—10; 25f.; 37f.; 41f.; 71—82; 97—100 sind fortgelassen, so daß es in der Luft schwebt, wenn der Star zum Schluß nachplappernd singt: *O weh, mein Hals* [so!] *thut weh*, weil vorher das Durchspießen des Öhrleins ausgefallen ist. Zum Schluß mußte wieder eine gerade Strophenzahl herauskommen, weil der notdürftig angepaßten Studentenmelodie halber wieder zwei Strophen zu einer zusammengefaßt sind. Auch fielen wegen der Melodie alle etwa vorkommenden dreihebig klingenden Verse. Darum die Änderungen Zeile 23f. und 39f.:

Im Badwännlein ward sie hergebracht,
Darin sie ihm das Fußbad macht

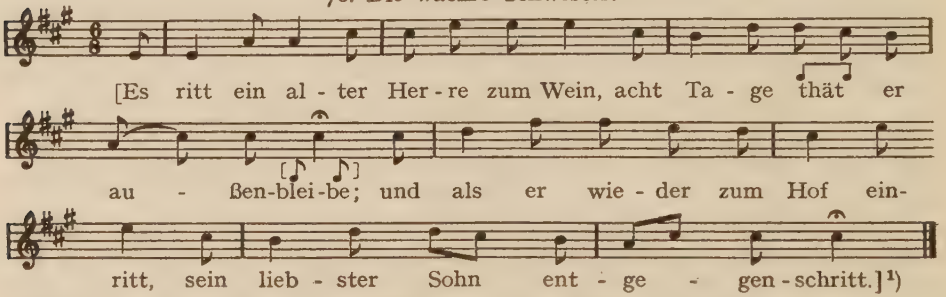
(für *hergetragen*: *zwagen*) und Zeile 57f.:

Und deine Mutter heißt Christin,
Dein Zwillingsbruder Conrad bin.

Zeile 49f. *Da sang der Staar am Fensterladen*: '*Im Badwännlein wurd sie hergetrag'n*' sind erst in der Hs. *laden* und *trag'n* gestrichen und dafür *ram* und *bracht* eingesetzt worden.

Melodie. Methfessels Vertonung von Heydenreichs *Vier Worte nenn ich euch, inhaltsschwer*; Abdruck u. a. in: Auswahl deutscher Lieder (Halle 1822) S. 116/7 Nr. 59; Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen (Stuttgart 1823) S. 31 Nr. 85; Guido Reinhold, Vollständiges Melodienbuch (Leipzig 1838) S. 142/3 Nr. 258; Auswahl deutscher Lieder, 5. Aufl. (Leipzig 1838, Serig) S. 365 Nr. 150). Brieglebs Melodie stimmt notengetreu mit Methfessels Komposition überein bis auf die Einschaltung einer Durchgangsnote am Schluß des ersten Halbsatzes unter Verbreiterung der Endung auf drei Viertelsnoten; Grund für die Änderung war das metrisch abweichende Zeilenende des unterlegten Textes. Ferner ist bei Briegleb die vierte Singzeile um eine Terz tiefer gelegt, indem statt des Oktavsprunges bei Methfessel nur ein Sextensprung genommen wird; die Dehnung des achten Taktes wird beseitigt, und eine Tonschleife eingeführt. Es liegt wohl ein Erinnerungsfehler vor; der Sextensprung zu Beginn der zweiten Singzeile hat dabei seinen Einfluß auf die vierte geltend gemacht.

78. Die wackre Schwester.



1. Es ritt ein alter Herre zum Wein,
Ach[!] Tage thät er außenbleibe.
(da versoff u verspielte er all sein Geld;
aber der Teufel gab ihm mehr, für
das Versprechen ihm die erste Seele zu liefern, die ihm bei der Heimkunft begegnen würde.)
Und als er wieder zum Hof einritt,
Sein liebster Sohn entgegenschritt.

2. 'Ach Vater, ach bester Vater mein,
Was bringt ihr mir mit vom rothen Wein?'
"Vom rothen Wein bring ich dir nichts mit,
Ich hab dich an höchsten Galgen verspielt."

3. Und als die Mutter die Red vernahm,
Sie gleich zu ihrer Nähderin sprang
'Ach Nähderin, liebe Nähderin mein,
Mach mir meim Sohn sein Hemdlein fein.'

4. Und als die Nähdrin die Red vernahm,
Der Hof schon voller Reuter stand.
Und Keiner wollt ihn greifen an,
Sein falscher Vater griff ihn selber an.

5. Und Keiner wollt ihn führen hinaus,
Sein falscher Vater führt ihn selber hinaus.
Und als er auf dem Richtstul saß,
Seine liebe Schwester entgegenkam:

6. "Ihr Herren, liebste Herren mein,
Was macht ihr mit meim Brüderlein?
Viel Gold u Silber will ich euch geben,
Wenn ihr laßt meinem Bruder sein Leben."

7. 'Viel Gold u Silber das nehmen wir nicht,
Mußt neun mal nacket ums Hochgericht.'
Und als sie einmal rumme war,
Es hielten die Herren sie stille dar.

8. 'Steh still, steh still, du ordentlich Kind,
Du hast deines Bruders sein Leben verdient.'
"Ach Bruder, ach lieber Bruder mein,
Reich mir dein schneeweißes Schnupftüchlein:

9. Daß ich abtrückne den kühlen Schweiß,
Der mir im Spott ist worden so heiß."
Er nahm seine Schwester wohl bei der Hand,
Und zog mit ihr aus dem Vaterland.

10. Da kam ein Herr von Edelstein,
Der wollte das wackere Mägdlein frein.
'Meiner Schwester der geb ich noch keinen Mann,
Weil sie so vieles an mir gethan.'

[1]) Der Text ist (ohne Strophenbezifferung) zweizeilig abgesetzt; die Aufteilung der Noten des Nachsatzes entspricht jedoch genau der metrischen Gestalt von Zeile 3 u. 4, was gegen eine Wiederholung der beiden Anfangszeilen spricht (vgl. bes. die Viertelsnote „cis" in Takt 6 gegenüber der Parallelstelle in Takt 2); Briegleb muß der Ansicht gewesen sein, daß die Melodie vier Textzeilen umfaßt.

Text. Diese alte, verdunkelte Ballade von der Erlösung des Bruders durch die Schwester vom Galgen, über die jüngst Fehr unzureichend in der Ztschr. 'Volk und Rasse' I (1926), S. 218f. sprach, lag bislang nur in folgenden sechs schlesischen Aufzeichnungen vor:

1. Meinert (1817) S. 40ff. Nr. 23 = Erlach 4, 208; Mittler Nr. 312 und in Übersetzung Erk-Böhme Nr. 185c. — Vier Fassungen durch Hoffmann von Fallersleben: 2. Aus dem Guhrauer Kreise 1840 mit Mel. E 5663 (13, 204 Nr. 2); ist die Vorlage für Schles. Volksl. S. 15f. Nr. 7 = Erk-Böhme Nr. 185a (1. Mel.). 3. Aus Bienowitz bei Liegnitz mit Mel. 1840 E 5664 (13, 207 Nr. 1). 4. Breslauer (wie Schles. Volksl. S. 16 ausweisen) Text ohne Mel. vor 1842 E 5665 (14, 207 Nr. 8). 5. Aus Waltdorf bei Neiße 1844 (also nach Erscheinen der Schles. Volksl.), durch Schroeder, Textbruchstück (8 Strophen) mit Mel. E 5662, wiederholt 6127 (13, 204 Nr. 1 und 15, 411 Nr. 1) = Erk-Böhme Nr. 185a (2. Mel.). 6. Durch Jacob aus Conradsdorf 1842 E 3749 (7, 290 Nr. 1) (Mel. *Es spielt ein Ritter* s. Erks Liederhort Nr. 26 = Erk-Böhme 110c, 1. Mel.) und E 3750 (a. a. O. Nr. 2) (textlose Melodie). Mit der 2. Mel. = Erks Volksl. III, 1 Nr. 60 = Erk-Böhme Nr. 185b.

Melodie s. unter Nr. 86.

79. *Frisch auf, frisch auf, der Steiger kömmt ...*

Text. Möglich ist, daß die Zusammenfassung von zwei Strophen zu einer, die nicht der Vulgatlesart (wie sie sich auch Seckendorfs Mus.-Alm. 1808, S. 68; Ditfurth II, Nr. 347; E 7041 und 7122 aus Hildburghausen findet) entspricht, auf Briegleb zurückgeht. Das bietet textlich keine Schwierigkeiten; nur müßte man dann die, soweit ich verglichen habe, auch sonst nicht belegten Zeilen 2^2 *Sie haltens sonderlich mit diesen drein* und 3^1 *Der Eine der gräbt Eisen wohl* für Streckzeilen halten, von Briegleb hinzugefügt. Doch sei darauf hingewiesen, daß Strophe 5 (also die Doppelstrophe) identisch ist mit Strophe 2 des von Bode S. 463 abgedruckten Textes (und auch Mündel Nr. 189 zieht je zwei Strophen im Druck zusammen). Das Für und Gegen den Tabak, ursprünglich wohl getrennt, tritt auch Erk-Böhme Nr. 1777 (s. a. Nr. 1512—14) miteinander auf. Seckendorf bringt das Lied inhaltlich sehr ähnlich, aber es erscheint auch schon im Bergliederbüchlein nicht viel anders (s. Kopp, Ältere Liedersammlungen S. 57). Vgl. noch Köhler-Meier Nr. 324; Meisinger Nr. 231.

Brieglebs Melodie stellt sich am nächsten zu der bei Erk-Böhme Nr. 1512 an dritter Stelle angeführten, aus dem Odenwald stammenden (= E 1018 [II, 277] aus Neunkirchen) Fassung infolge gleicher Führung des Nachsatzes; der Vordersatz bei Briegleb steht allerdings der weitaus geläufigsten Fassung der Melodie, wie sie etwa die bei Erk-Böhme an erster Stelle wiedergegebene Weise repräsentiert, näher. Eine volksmäßige Grundlage ist mit Bestimmtheit anzunehmen; es muß jedoch erwähnt werden, daß hinsichtlich Aufbau und Textverteilung Brieglebs Fassung völlig vereinzelt dasteht: zwei Textzeilen sind bereits dem fünftaktigen Vordersatz unterlegt, dessen zweites Zweitaktmotiv, in Anlehnung an das erste, die Melodie weiterführt und als Takt 4a eine kleine Schlußbestätigung bringt; zwei weitere Textzeilen sind dann dem viertaktigen Nachsatz unterlegt.

80. *Ob ich gleich ein Schäfer bin ...*

Der Text des seit 1652 belegten Liedes (Blümml, Liederhs. Gaelle S. 59ff.) weicht von den zahlreichen Aufzeichnungen (KiV Nr. 247; Erk-Böhme Nr. 1486/7; Amft S. 13; Pinck S. 173 usw.) nicht gar erheblich ab und ist auch von Ditfurth II, Nr. 337/8 ganz ähnlich, abgesehen von der Strophenfolge und einer Mehrstrophe, beigebracht worden. Nur nimmt 2^6, gewöhnlich lautend *Ob ich schon alleine bin*, die Anfangszeile wieder auf und 5^{3-6} heißt es:

Sind die Schäflein wohlgeborgen, Und bei meinem Schätzchen sein.
Kann ich schlafen ohne Sorgen Schätzchen, laß dein Schäfer nein.

Dieser Schluß war auch in 15 verglichenen E-Lesarten nicht nachzuweisen.

Melodie (zugleich für Nr. 31). Für die beiden Lieder bei Briegleb derselbe Melodietyp, aber in verschiedener Ausgestaltung. Die Melodie läßt sich zeitlich weit zurückverfolgen und findet außer für die beiden eben genannten Texte auch noch für andere Verwendung (z. B.: *Alle Vögel sind schon da*, s. auch Erk-Böhme II, S. 592 und III, S. 342 oben). Brieglebs Melodie zu Nr. 31 weist gegenüber der Melodiefassung bei Erk-Böhme Nr. 791a einige Varianten auf, die aber nicht tief greifen; dagegen bringt Nr. 80 eine Ausformung, die ich ganz oder annähernd notengetreu, trotz Heranziehung von 15 Aufzeichnungen im Erkschen Nachlaß anderweitig nicht nachweisen kann. Die Weise unterliegt freilich im Volksmund weitgehenden Umwandlungen, was am besten die von Blümml in 'Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde' VIII (Wien 1912) S. 85—90 gegebene Zusammenstellung zeigt; die Brieglebsche Variante liegt nicht außerhalb des Umkreises dieser Umformungen. Die Berliner Kataloge verzeichneten auch als eine Fassung, die gewisse Berührungspunkte mit der Brieglebschen aufweist, eine Aufzeichnung aus Schlesien (A 52078).

81. *Jagen ist die schönste Lust ...*

Text. Das Lied hat sich bislang, wohl nur zufällig, weiterem Nachweis entzogen. Es ist, wie $1^{5-6} = 5^{5-6}$ zeigt, mündlich umgetrieben.

Melodie. Eine anderweitige Aufzeichnung ist nicht nachzuweisen. Der Mittelsatz — mit Taktwechsel — ist vom Prinz Eugen-Liede abhängig. Aufbau und Melodieführung sind durchaus im Sinne des Volksliedes.

82. *Im Wald und auf der Heide ...*

Text. Verf. W. Bornemann; vgl. KiV Nr. 176 und Prahl Nr. 715. Originaltext: Wustmann[5] S. 433. Brieglebs Text kommt bis auf geringe Varianten mit Göpels Kommersb. [1858[2]] S. 594 = Wolfram Nr. 320 = Künzig Nr. 73 überein. 4^5 *Wenn ich das Feld durchschweife* ist vielleicht mit Absicht gegen 3^5 variiert.

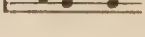
Melodie. Von wenigen stärker zersungenen Fassungen (z. B. Kretzschmer I, Nr. 204 = Fink Nr. 628) abgesehen, erscheint die Melodie (Böhme Nr. 589 nennt F. L. Gehrike als vermutlichen Komponisten) ziemlich fest; kleinere Varianten zeigen sich fast nur in Einfügung oder Weglassung von Wechselnoten. Brieglebs Fassung schließt sich an den verbreitetsten Typ, als dessen Vertreter Erk-Irmer I, 5, Nr. 36 genannt sein möge, an; die Überhöhung der beiden geschleiften Noten in Takt 14, wie sie das Lahrer Kommersbuch (z. B. Ausgabe von 1861 S. 239/40) bringt oder das leiterfremde f (als (D^7) S), das Göpels Kommersbuch (1. Aufl. S. 466) in Takt 10 im Verein mit einigen anderen Kommersbüchern zeigt, meidet Brieglebs Fassung. Doch zeigt diese eine Eigenart, die sich in keiner gedruckten Fassung nachweisen läßt: in Takt 19 steht bei Briegleb:

statt:

eine Variante, die durch Übersingen entstanden ist und darauf hinweist, daß Briegleb die Melodie mündlicher Überlieferung entnommen hat.

83. *Auf, Matrosen, die Anker gelichtet ...*

Text. Verf. Wilh. Gerhard; vgl. KiV Nr. 28, Prahl Nr. 95. Ursprünglicher Text: Wustmann[5] S. 437. Briegleb deckt sich bis auf belanglose Varianten mit der Volksfassung, wie sie etwa Böhme, Volkstüml. Lieder Nr. 600 abdruckt.

Melodie. 1823 komponiert von Aug. Pohlenz. Findet sich vielfach in den Kommersbüchern; Abdruck der Originalfassung bei Fink Nr. 719. Ein Schwanken findet sich nur in Takt 4 hinsichtlich des Abschlusses des ersten Halbsatzes; neben dem Originalabschluß h'g' findet sich: a'g' und (Göpel) g'g'. Briegleb notiert mit Verschleifung:  sonst aber genau wie das Original bzw. die Kommersbücher.

84. *Bin gar e lustger Bu ...*

Text. Überschrift: 'Der Kohlbauernbu'. Vgl. Ziska u. Schottky (1819), S. 155 (herausgeg. Krauß S. 16 = Kretzschmer u. Zuccalmaglio II, Nr. 299 = Braga, Heft 2, S. 8); Pogatschnigg u. Hermann II, S. 126 Nr. 546; Werle, Almrausch S. 61; Glock, Lieder aus dem Elsenztal S. 6 (= Alemannia Bd. 25, S. 198 = A 65252 mit hs. Mel.); Dunger-Reuschel S. 216 (die dort S. 314 angegebene Lit. bezieht sich vielfach auf das Lied Erk-Böhme Nr. 1002); Kubitz, Wiener Lieder-Album [1926] S. 68 (strophenweise auf verschiedene Berufe variiert, so auch Vld. 25 (1923), S. 3).

Melodie. Nicht identisch mit der öfters abgedruckten, bei Ziska-Schottky sich findenden und auch anderweitig nicht belegbar. Nach Ausweis der Berliner Kataloge deckt sich die erste Singzeile mit derjenigen von *Wo e kleins Hüttle steht*, die dritte mit ihrer ins Ohr fallenden Subdominantparallele stammt aus Webers *Schlaf, Herzenssöhnchen*, wird aber in Strophe 3 und 5 mit dem scharf betonten, metrisch anders gestalteten *Kaufts Kohle, kaufts Kohle* bzw. *Dér Bu, dér Bu* melodisch umgebogen, ein Vorgang, der sich öfters bei Volksweisen findet, meist ohne daß er den Vorsängern zum Bewußtsein kommt. Ich möchte kaum annehmen, daß Briegleb ähnlich verfahren wäre, wenn er freier Hand die Melodie selbst zusammengesetzt hätte.

85. *Gott grüß dich, Bruder Straubinger ...*

Text. Verf. C. Müller; vgl. Prahl Nr. 507.

Nur drei achtzeilige Strophen (= 1. 9. 4 des Originals). E 2406 und 2408 (= IV, 281): Aufzeichnungen aus Studentenmund 1840 und 1843; Liederb. d. Studenten Fr. Rolle 1846/7 (vgl. Hess. Bll. f. Volkskde. 11, S. 69f.).

Melodie. In den Kommersbüchern ist der Text vielfach begleitet von jener Weise, die uns heute am geläufigsten ist zu dem Weihnachtslied *O Tannenbaum*, einer Wanderweise, die zuerst im Mildheimischen Liederbuche auftritt (s. Friedländer, Kommersbuch, 2. Aufl. S. 200), dann auch noch auf andere Texte übertragen wird (*Lauriger Horatius, Mihi est propositum*). Bei dieser starken Verkettung mit dem Studentenlied ist es um so erstaunlicher, daß die Weise bei Briegleb in einer starken Zerrüttung uns entgegentritt: die Ecksätze zeigen sekundäre Varianten, der Mittelsatz ist zur Unkenntlichkeit verstümmelt, indem seine erste Singzeile in eine steife, sequenzmäßige Tonfolge umgebogen ist, während seine zweite sich vollkommen an diejenige der Ecksätze angeglichen hat.

86. *O Berlin, ich muß dich lassen ...*

Text. Unverfälscht wiedergegeben. An die Strophen 1. 2. 5 des Abschiedsliedes, wie es nach einem fl. Bl. nach der Mitte des 18. Jahrhunderts (mit Nürnberg als Stadtname) bei Ditfurth, Volks- und Gesellschaftslieder Nr. 219 = Erk-Böhme Nr. 1598 abgedruckt ist, schließen sich drei Wanderstrophen an (*Jetzund nehm ich die Pistolen ..., Meine Äugen* [!] *sein die Federn / Die Gedanken* [= meine Wangen] *das Papier ..., Jetzt geb ich meim Pferd die Sporen ...*), die auch sonst, einzeln oder gehäuft, mit dem weit umgetriebenen Liedtypus verbunden sind — E 6789 (XX, 387; schles. 1841) z. B. hat nur Strophe 4 und 5 nicht, dafür zwei andere einfügend — und auch in dem Liede Ditfurth II, Nr. 83 auftreten.

Melodie zugleich für Nr. 78. Die beiden Nummern müssen miteinander behandelt werden, da ihnen bei Briegleb der gleiche Melodietypus zugesellt ist mit Ausnahme der ersten Singzeile, die in beiden Liedern verschieden lautet.

Die Melodien, die wir für die spärlich überlieferte Ballade (Nr. 78) kennen — im ganzen 5 (3 davon druckt Erk-Böhme unter Nr. 185 ab) — sind als ebensoviel unterschiedliche Typen aufzufassen; keine von ihnen ist mit der bei Briegleb stehenden verwandt. Das melodische Material der Brieglebschen Weise läßt sich jedoch aus dem Volksmund belegen: der Vordersatz entspricht fast notengetreu dem Vordersatz einer Aufzeichnung des Handwerksburschenliedes *Jetzt reisen wir Bursche wohl allzugleich* im Erkschen Nachlaß (E 7131 [= XXII, 130]); Aufzeichner: Anding, Hildburghausen 1853. Mit geringeren, jedoch von der Brieglebschen Aufzeichnung sich entfernenden Varianten steht das Lied auch bei Ditfurth II, Nr. 304. Der Nachsatz arbeitet nur mit dem motivischen Material des Vordersatzes; seine zweite Hälfte

ist mit derjenigen des Vordersatzes identisch, seine erste bringt das gleiche Motiv nur auf eine andere Stufe versetzt.

Für Nr. 86 stünde mehr Vergleichsmaterial zur Verfügung; die zu Brieglebs Zeit wohl verbreitetste Fassung steht bei Erk-Böhme Nr. 1599. Es scheint keine Brücke von den belegbaren Melodien zu der bei Briegleb stehenden zu führen. Von der Wiederkehr der dritten Singzeile in Brieglebs Nr. 102 ist noch weiter unten zu handeln.

87. *Naus, naus, naus und naus ...*

Text. Mündliche Aufnahme wird dadurch bezeugt, daß in Strophe 2 derjenige, der mit doppelter Kreide geschrieben hat, *Herr Meister* genannt wird; es muß natürlich *Herr Vater* (= Herbergsvater) heißen. Die Meisterstrophe fehlt; es wird in auch sonst bekannter Weise noch der Frau Meisterin, den Brüdern und den Mädchen (*Seid christlich stets zur Lieb bereit, doch macht, daß ihr bald werdt gefreit*) ein Lebewohl zugerufen. Vgl. zu dem verbreiteten Handwerksburschenabschied noch: Erk-Böhme Nr. 1592/3; Ditfurth Nr. 301; Schünemann Nr. 222.

Melodie. Die bekannte charakteristische Weise, aber mit Varianten, die sich anderweitig nicht nachweisen lassen. Das Lied tritt, wenn auch spärlich, in Kommersbüchern auf, z. B. Alte und neue Studenten-, Soldaten- und Volkslieder, herausgeg. von L. Richter ... (Leipzig 1847) S. 97 Nr. 130; Göpels Deutsches Lieder- und Kommersbuch S. 474 Nr. 330; Liederbuch für Deutsche Studenten (Erlangen 1854) S. 208 Nr. 160. Die Melodien in diesen Kommersbüchern entsprechen der bei Erk-Böhme Nr. 1592 oder zeigen nur ganz geringe Varianten.

88. *Steh ich in finstrer Mitternacht ...*

Text von W. Hauff; aus dem Gedächtnis ohne letzte Strophe niedergeschrieben.

Melodie. Von der gewöhnlichen Fassung, wie sie etwa durch Erk II, 3 Nr. 47 oder Reisert[7] S. 358 vertreten wird, weicht Briegleb durch die Gestaltung der Schlußtakte ab, die bei ihm lauten: Eine Durchsicht der Kommersbücher ergibt, daß diese Takte auch sonst gegenüber dem übrigen Teil der Melodie unfest sind; die Ausgestaltung bei Briegleb läßt sich trotzdem nicht genau übereinstimmend belegen. Mit der unschönen Verschleifung auf 'treu' dürfte sie als individuelle Variante anzusprechen sein.

89*‡. *Marschieren drei Regimenter über den Rhein ...*

Text. Daß für die Ballade von dem erschossenen Fähnrich, zu Brieglebs Zeit schon in Studentenkreisen gesungen, die Tradition zu Gebote stand, zeigen Melodie und Texteinzelheiten (*Da haben ihn drei Spanische erschossen*). Strophe 1 lautet ungefähr so, wie sie auch Ditfurth II, Nr. 260 aus Theres und Anding aus Hildburghausen (E 22, S. 144) geben. Aber dann lockte doch wieder Wh. I, 358 mit seiner stark überarbeiteten Fassung (Bode S. 287). Die Normierung freilich von Zeile 1, z. T. auch von Zeile 4, zu drei Hebungen mußte wegen der echten Melodie rückgängig gemacht werden. Die Reimbindung aber der inneren Verse übernahm Briegleb und damit auch alle die Flickverse Arnims (siehe die dritten Zeilen fast aller Strophen). Gelegentlich wird das Wh. noch übertrumpft:

Wh.	Briegleb.
Des andern Tages kam	Des andern Tages kam
Des Fähnrichs Frau:	des Fähndrichs Frau,
	Sie sprach: 'Auf der Au
'Mein Mann nicht schau',	Mein'n Mann nicht schau,
Wo ist er denn geblieben?'	Wo ist er denn geblieben?'

9^1 ist durch eigene Zutat gestreckt worden: *O lieber Kamerad, der Fähndrich bat*; ähnlich 10^1. Der Schluß scheint ein wenig umgebogen zu sein: *Wer treu nicht liebt, Sein Leben muß er lassen.* Wolff sah die Zusammenhänge nicht.

Melodie. Zugehöriger Typ mit sonst nicht nachweisbaren, allerdings geringfügigen Varianten.

90. *Morgenroth, Morgenroth ...*

Text. W. Hauff (1824!).

Melodie. In den Kommersbüchern und auch in den meisten übrigen Drucken (Fink Nr. 524, Böhme Nr. 575 usw.) ist sie vollkommen fest. Briegleb schließt sich an, bringt jedoch in Takt 1 und 2 die zweite Stimme statt der ersten sowie ab Takt 3ff. die Einebnung von zu . Briegleb muß die Melodie aus der Erinnerung niedergeschrieben haben.

91. *Es kommt ein Schiff geschwommen ...*

1. Es kommt ein Schiff geschwommen, Capitän, Leutenant,
Capitän und Leutenant, Fähnerig, Serschant,
Mit Pfeifen und mit Trommeln, Nehmt das Mädel bei der Hand,
Da kommt das Schiff geschwommen: Soldaten, Cameraden.

Text. Siehe die Studie John Meiers *Ein Schifflein sah ich fahren, Capitän und Leutenant* im Schweiz. Archiv f. Volksk. 20, 206ff.; ferner Lucke, Ztschr. f. Volksk. 28, 79ff. und Tardel in der Konservat. Monatsschrift 77, 46ff.; neuere Lit. bei Künzig Nr. 20.

Brieglebs Lesart hat, soweit ich sehe, viel Besonderes. Die Anfangsstrophe ist nur einmal so von einem Rostocker Professor übermittelt, die Anfangszeile auch im Liederb. des Carl Harz (abgedr. von John Meier a. a. O., Anhang Nr. III und I). Dann folgen: 2. *exerzieren*: *Da draußen vor den Thüren*, 3. *tanzen*: *Da droben auf der Schanzen*, 4. *schlafen*: *Auf einem grünen Rasen*, 5. *scharmützieren*: *Wo sich Mädel bei der Nase lassen führen.* Es fehlen also ganz die gewöhnlichen Strophen: *essen, trinken, Himmel, Hölle.* Die angesungene Schlußstrophe:

6. Im Winter hat der Postknecht auch Thut den Schnee wegscharrn,
Capitän und Leutenant: [sein Brodt, Daß die Post kann fahrn:
Mit dem Schnee mit dem hat er gar seine [Noth, Nehmt das Mädel bei der Hand,
Soldaten, Cameraden.
Doch hat der Postknecht auch sein Brodt.

stammt aus einem Postillionliede, vgl. etwa Erk-Irmer I, 3 Nr. 37 (Strophe 2); Mündel Nr. 194; Wolfram Nr. 360 (Strophe 3); Amft Nr. 176 (Strophe 2); E 1359 bis 1362 (III, 105f.).

Melodie. Die Fassung der Melodie, wie sie bei Erk-Böhme Nr. 1326 abgedruckt ist, findet sich gleicher Gestalt auch in die Kommersbücher aufgenommen (z. B. Methfessels Deutsches Kommersbuch, 6. Aufl., Leipzig o. J. S. 36/7, Nr. 33; Göpels Kommersbuch, 2. Aufl. Nr. 628; Allgem. Deutsches Commersbuch, Lahr 1882 Nr. 295 usw.). An dieser Ausprägung ist die Brieglebsche Gestaltung auch am besten zu messen. Es fällt an letzterer vor allem auf: Hinwendung zur Dominante in Takt 2, Umbiegung des Melodieverlaufs in Takt 3, sowie die Umkehrung des Motivs in Takt 10–12, so daß mit 'Mädel mit der Hand', 'tapfer an die Wand' die obere Tongrenze der Melodie erreicht wird. Das alles spricht für Aufnahme der Melodie aus mündlicher Überlieferung.

92*. *Nun Adie* [so!], *jetzt reis ich fort ...*

Text. Überschrift: 'Der Desertierer'. Unverfälscht mündlich; nach Ausweis von Ditfurth II, Nr. 278 (aus Humbrechtshausen) fehlt nach der ersten und vor der Verfasserstrophe je eine Strophe. Der erstere Verlust mußte durch eine Prosa-Bemerkung ersetzt werden. Vgl. noch Erk-Böhme Nr. 1397; Wolfram Nr. 121.

Der bei Briegleb vorliegenden Ausprägung der Melodie steht am nächsten diejenige bei Ditfurth; diese stimmt auch in der Wiederholung der Schlußzeile mit Briegleb überein. Ein Beweis dafür, daß Briegleb die Melodie nach mündlichem Vortrag aufgenommen hat, ist auch darin zu erblicken, daß er ab Takt 8 in doppelt so langen Notenwerten notiert, als sie der Melodie zustünden und so die Melodie auf 13 Takte bringt, statt ihrer regulären 11-Taktigkeit, die sie in richtiger Notierung bei Ditfurth aufweist. Sein Vorsänger hat eine im Volksgesang so beliebte Schlußdehnung angebracht.

93+. *Mir träumt, ich flög gar bange ...*

Text. Justinus Kerners Gedicht ist aus Wh. II, 161 übernommen, wie Brentanos Lesefehler 2^2 *rennt* aus *weint* zeigt (vgl. Bode S. 190).

Melodie (zugleich für Nr. 51). Bei Nr. 93 ist im Brieglebschen Manuskript keine Melodie mitgeteilt, sondern lediglich auf diejenige von Nr. 51 verwiesen.

Sie fällt auf durch ihr stufenweises Aufwärtsstreben zur Oktave, von der sie wieder, ebenfalls stufenweise, zur Tonikaprim zurücksinkt. Von den Texten aus bietet sich für diese eigenartige Melodieführung keine Erklärung. Die Weise gehört denn auch ursprünglich einem anderen Liede an: es handelt sich bei ihr um die, allerdings durch Erinnerungsfehler ungenau wiedergegebene Vertonung des alten Falkenliedes *Wär ich ein wilder Falke, ich wollt mich schwingen auf* durch Reichardt. Kretzschmer gibt bei seinem Abdruck Bd. I Nr. 285 an: 'Aus dem Coburgischen, noch gesungen'; es dreht sich bei ihm aber wohl nur um einen Abdruck aus Nicolai I, Nr. 30, wo das Falkenlied bereits mit der Reichardtschen Vertonung steht. Außerdem tritt es in der Wunderhornfassung zusammen mit der Reichardtschen Melodie in den meisten Kommersbüchern auf. Auch wurden der Reichardtschen Weise noch andere Texte unterlegt, so A. Schreibers *Dies, Brüder, ist der König* (s. Böhme Nr. 332). Briegleb hatte also genügend Möglichkeiten, die Melodie kennenzulernen. Ich nehme an, daß er vom Text des Kernerschen Liedes her, in dessen erster Strophe ein traumhaftes Fliegen zum Liebchen geschildert wird, an das Falkenlied erinnert wurde und nun dessen Weise dem Texte beigab; sie mußte ihm dann auch für seine Nummer 51 herhalten, deren Text gleiches Metrum aufweist.

94. *O Straßburg, o Straßburg ...*

Text. Liegt das Lied auch in Kommersbüchern und in zahllosen Aufzeichnungen, gedruckt und ungedruckt, vor, so erweist sich doch Brieglebs Text als selbständig. Man vgl. etwa Strophe 6, die sich auch in 45 E-Lesarten nicht findet:

Da kam ein schwarzbraun Mädchen — Sie hätt ein goldnes Ringelein
Und fieng schon an zu wein: — An ihrem Fingerlein.

Zur Literatur vgl. Erk-Böhme Nr. 1392; Marriage Nr. 133; Künzig, Lieder der bad. Soldaten, 1927, Nr. 91.

Melodie. Die bekannte, auch in Kommersbüchern sich findende, aber trotz ihrer starken Verbreitung und Beliebtheit ziemlich unfeste Weise (E.-B. 1392); sie weist auch bei Briegleb Varianten auf, die ich anderweitig nicht nachweisen kann. Im Erkschen Nachlaß finden sich zwei Aufzeichnungen der Melodie, die auf Anding zurückgehen (E 7068 [= XXI, 493] und E 7194 [XXII, 345]), ohne die bei Briegleb zu beobachtenden Varianten.

95. *Leb wohl, mein Bräutchen schön ...*

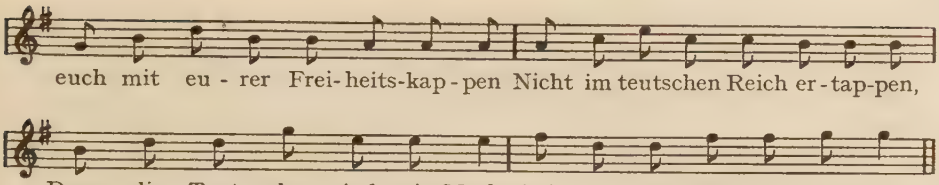
Text. Verfasser unbekannt; vgl. KiV Nr. 487 und Prahl Nr. 811. Der Text weicht nicht bemerkenswert ab von dem in Böhmes Volkstüml. Liedern Nr. 579.

Melodie. Daß die Methfesselsche Weise zu diesem Liede (Abdruck u. a. bei Böhme), vielfach in Kommersbüchern auftretend (z. B. Allgem. Lieder- und Commersbuch von A. Methfessel, 4. Aufl. Hamburg und Itzehoe (1832) S. 204 Nr. 103; Allgem. Deutsches Commersbuch von Fr. Silcher und Fr. Erk, Lahr 1882 S. 372 Nr. 341; Liederbuch für deutsche Studenten, Erlangen, 1867 S. 65 Nr. 46), immerhin im Laufe der Überlieferung manche Varianten entwickelte, zeigt ein Vergleich der bei Härtel Nr. 466, Fink Nr. 568 und Amft Nr. 135 abgedruckten Melodien. Brieglebs Melodiefassung steht dem Originale ziemlich nahe; bemerkenswert an ihr ist die Angleichung von Takt 7/8 an die entsprechende Melodieführung in Takt 5/6.

96. Die Franzosen.

Rasch und laut.

1. Ihr Fran-zo - sen, geht nach Haus, Eu - re Herr-schaft ist jetzt aus. Laßt



2. Als sie kamen ins Teutschland rein,
Und beim Bauer kehrten ein,
Da mußt man den Franzosen schaffen
Strümpf u Schuh u auch Gamaschen,
Und die Hemden dutzendsweis;
Weil die alten warn voll Läus.

3. Die Französ'sche Freiparthie
Stahl dem Bauer all sein Vieh,
Hemder, Kleider, Betten, Zichen,
Ließen die Feder in Wind nein fliegen;
Nahmen Alles weg mit sich,
Sprachen: All's für mich, für mich!

4. Kommen sie beim Bauer ins Quartier,
Heißt es gleich: Schafft Wein u Bier!
Den Wein den sie nicht konnten saufen
Ließen die Schurken in Keller laufen,
Traten auch das liebe Brodt
Mit den Füßen in den Koth.

5. Doch als sie kamen nach Moskau nein,
Und in Petersburg drungen ein,
Kam Constantin mit Roß u Reutern,
Jug den bösen Bärenhäutern
Rauch u Pulver in den Hals;
Jug sie alle aus der Pfalz.

6. Da lief Alles, was laufen kann,
Bonapart eine Meil voran.
Und was nicht davon konnt laufen,
Mußt in Rhein u Meer ersaufen;
Und was noch darüber war,
Nahm der Russe in Verwahr.

7. Nun, ihr Herren von Paris,
Sagt nun, wie gefällt euch dieß?
Gott behüt uns vor Franzosen
Auf dem Land u in den Hosen,
Denn sie schaffen, wo sie sein,
Nichts als lauter Angst u Pein.

Text. Das Lied bezieht sich auf Jourdans Vorstoß durch das Würzburgische bis in die Oberpfalz i. J. 1796; dort geschlagen, mußte er den eiligen Rückmarsch durch Franken antreten. Diese Ereignisse haben, offenbar wegen der schweren Leiden der Bevölkerung, tiefe Spuren im historischen Volkslied hinterlassen (Ditfurth, Histor. Volksl. 1763—1812, Nr. 89—92). Unser Lied, auf die Melodie *Ihr Gedanken, haltet ein* entstanden, ist seitdem, mannigfach abgewandelt, bei allen kriegerischen Zusammenstößen mit den Franzosen erklungen; noch im Weltkrieg taucht es auf. Brieglebs Fassung ist wohl die geschlossenste von allen, die ich kenne. Scheible, Volkswitz der Deutschen über den gestürzten Bonaparte XI (1850), S. 188ff. (fl. Bl.) und Ditfurth a. a. O. S. 187 Nr. 91 = Volks- u. Gesellschaftsl. S. 147 Nr. 124 (nur Var. 17^2 *Pris*) bringen das Lied, wohl dem Ursprung nah, noch mit 18 Strophen. Ein späteres fl. Bl. in der Berliner Staatsbibl. Yd 7906, Stück 11, Nr. 5 (10 Strophen) bezieht das Lied auf Kolberg u. General York; es ist wohl dasselbe, das Erk-Böhme II, S. 170 nach einem Exemplar in Pröhles Besitz abgedruckt ist. Doch hat Böhme 4^1 geändert nach dem von ihm a. a. O. S. 170f. erwähnten Hamburger fl. Bl., das mir abgedruckt zu sein scheint bei Soltau-Hildebrand Nr. 91, S. 485ff. (9 Strophen); es setzt *Brüssel* und *Blücher* ein. Ditfurth II, S. 168 Nr. 226 (7 Strophen mit anderer Eingangsstrophe); E 7445 (= XXV, 260) (4 Strophen durch Anding, Hildburghausen 1853); E 37, S. 976 (3 Strophen durch Thiele 1870); E 6750 (= XX, 335) (3 Strophen 1852; die Melodie ist abgedruckt Erk-Böhme Nr. 356 mit der Bemerkung: 'Mel. 1813—15 in Jena von Studenten gesungen'); E 6360 (= XVII, 513) (3 Strophen aus Wiesenbreidenbach in Oberhessen durch Glock; Mel. abgedruckt Erk-Böhme Nr. 356); Erk-Böhme Nr. 356 (4 Strophen aus der Wetterau 1892); A 46714 (3 Strophen 1915 durch Peltzer aus Vilich bei Bonn).

Melodie. Von dem zugehörigen Typ stehen bei Erk-Böhme unter Nr. 356 drei Fassungen; in die erste (in geringerem Maße auch in die zweite) hat jedoch Böhme bessernd eingegriffen, wie ein Vergleich mit den Originalen (E 6750 und E 6360) zeigt. Auch die durch Anding überlieferte Aufzeichnung (E 7445) bringt die Melodie. Dem durch diese Melodien repräsentierten Typ gehört auch Brieglebs Weise an; sie zeigt geringere selbständige Varianten. Bei Ditfurth steht das Lied mit einem anderen Melodietyp; A. 46714 bringt einen dritten.

97*. *Ihr Brüder thut euch wohl besinnen ...*

Text. Diese Lesart des wohl in Süddeutschland entstandenen Liedes auf die Ereignisse von 1812, das in der Eingangsstrophe sich an Handwerksburschenlieder anlehnt, ist bislang die älteste uns bekannte. Die prachtvoll fortreißende Schlußstrophe:

5. Auf denn, hinterdrein zu hetzen
Dem erfrornen Kaiser nach,
Lasset uns die Schwerter wetzen,
Denn es kommt der Rachetag.

Dienen dir nun nicht mehr länger,
O Napoleon, du Henker!
Manches Opfer ward geschlacht't,
Das wird jetzund gleich gemacht.

läßt sich in der vorhandenen Überlieferung, soweit wir sie zusammenstellen können, nicht belegen:

Mündel Nr. 161 und aus dessen Nachlaß: A 48223 und 47756; durch Föppl 1848 aus dem Hegau und Kirchzarter Tal in Baden: E 3517 (VI, 447) und E 3515 (VI, 446), s. Meisinger Nr. 170; Glock, Kriegslieder d. bad. Truppen Nr. 11 und 12; Alemannia 27 (1900), S. 210 Nr. 13; Ernst Meier Nr. 93; Thierer Nr. 8 (s. a. dessen Ortsgeschichte von Gussenstadt S. 278); Ztschr. f. Volkskde 27 (1917), S. 144 (Dobrudscha); ferner A 32033, 71326, 75233; Nachschriften Seemanns liegen vor aus schwäb. Thieringen und noch 1923 aus Kusterdingen (A 89875 u. 89553).

Melodie. Der zugehörige, durch seinen geringen Tonumfang auffällige Typ. Brieglebs Ausformung kommt sehr nahe die durch Föppl aufgezeichnete Melodie, an Aufzeichnungen aus neuerer Zeit diejenige bei Thierer.

98‡. *Ich war noch so jung und war doch schon arm ...*

Text. Die Ballade vom Bettelvogt erscheint hier gedächtnismäßig aufgeschrieben. Es ist das einzige Lied, zu dem Briegleb Varianten drüber geschrieben hat, die zum großen Teil den Wh.-Text (I, 100) wiederherstellen. Das Lied ist damals sicher schon von den Studenten gesungen worden; es ist schon gedruckt bis auf geringe Abweichungen nach dem Wh. bei Fiedler, Neues allgem. Leipz. Commers- und Liederb. (Helmstädt und Leipz. 1822) S. 249 Nr. 18. Den Refrain *Drudeldumdeidum drallera Drumdeidum dra* finde ich nur bei Briegleb; von seinen Abweichungen, die z. T. Normierung verraten, erwähne ich nur:

2^2 *Da packten die Bettelvögt grimmig mich an*
6^{3-4} *Vergangene Wochen am Dienstag zu früh*
(Var.: *halber neun Uhr*)
Da hab'n sie gebracht ihn am Galgen zur Ruh
6^1 *Das Luder ist todt* (Var.: *er ist ja nun ...*)

Alle andern Überlieferungen gehen ebenfalls, soweit ich sehe, bis auf geringfügige Varianten mit dem Wh.-Text gleich (die Frage, wieweit sie auf Wh. zurückgehen, scheint noch nicht endgültig geklärt, vgl. Bode S. 192) — mit Ausnahme von Schade, Handwerkslieder S. 222 (aus Weimar).

Melodie. Zum Bettelvogt hat Himmel eine Melodie geschrieben (s. Härtel Nr. 393), die dann auch volkläufig geworden ist. Sie ist aus Volksmund belegt in Schlesien (s. Hoffmann-Richter Nr. 210 = E 5675 [XIII, 239]), in Franken (Kretzschmer I Nr. 72), Pommern (ebd. Nr. 153), Prov. Sachsen (E 3755/6 (= VII, 294)). Sie wurde auch in die Kommersbücher aufgenommen: z. B. Methfessel, Allgem. Lieder- und Kommersbuch, Hamburg und Itzehoe 1831, Nr. 108; Göpel, 2. Aufl. S. 638/9 Nr. 492.

Bei Briegleb liegt eine andere Melodie vor, deren Ursprung ich nicht anzugeben weiß; auch die Berliner Kataloge führten nicht weiter. Sie hat am Schlusse Trallertakte. Urteil Mersmanns: 'Das ganze Lied erscheint gemacht.'

99. *E Schlössre hat en G'selle gehat ...*

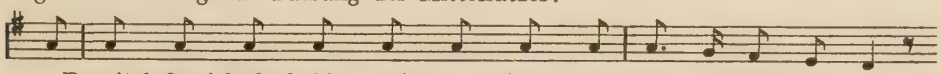
Text. Verf. J. K. Grübel. Vgl. KiV. Nr. 4; Prahl Nr. 75; Böhme, Volkstüml. Lieder Nr. 689.

Melodie. Am verbreitetsten und auch von den gedruckten Liederbüchern bevorzugt ist zu dem Grübelschen Gedichte eine Melodie, die auf eine Vertonung Reisigers zurückgeht (Böhme Nr. 689; Erk I, 1, Nr. 48, II, 6 Nr. 51; handschriftlich: E 7807 (= XXVIII, 220, Schlesien), E 8081 (= XXVIII, 712, Darmstadt),

A 65219 (Baden) usw.). Daneben kommen vereinzelt andere Melodien vor: Liederbuch für deutsche Künstler S. 293 Nr. 203 = Kretzschmer I, Nr. 176; ein weiterer Melodietyp im Göpelschen Kommersbuch, 2. Aufl. S. 855 Nr. 651; ein vierter: A 75669 (aus einer handschriftlichen 'Sammlung deutscher Lieder mit Gitarrenbegleitung' v. Beck, 1876; Würzburger Archiv).

Die bei Briegleb sich findende Weise läßt sich nicht mit Sicherheit zu einer dieser vier Melodietypen stellen. Ihr Vordersatz (die Melodie ist nach dem dreiteiligen Schema gebaut) wird von einer weitverbreiteten Phrase bestritten, die auch im Studentenlied vorkommt als Vordersatz von *Ich nehm mein Gläschen in die Hand.* Der Schlußsatz kann als kontrapunktischer Überschlag des Vordersatzes aufgefaßt werden. Wichtiger ist der Mittelsatz:

Hier bietet sich eine unmittelbare Vergleichsmöglichkeit. Eine im übrigen auf den oben an erster Stelle genannten Melodietyp zurückgehende Weise im Erkschen Nachlaß (E 291 = I, 217; Gegend von Wächtersbach, Kr. Gelnhausen, 1838) zeigt nämlich folgende Fassung des Mittelsatzes:



Damit läßt sich doch bis zu einem gewissen Grade die Annahme stützen, daß die Brieglebsche Melodie dem Volksmund entnommen ist. Dazu kommt, daß eben dieser Mittelsatz notengetreu in einem bei Ditfurth II, Nr. 309 abgedruckten, aus Würzburg stammenden Handwerksburschenlied sich wiederfindet, dessen Vordersatz obendrein mit demjenigen Brieglebs verwandt ist.

Wir dürfen Brieglebs Melodie unbedenklich als Volksweise ansprechen und werden auch aus dem bereits genannten Grunde ihre Verbindung mit dem Grübelschen Gedicht trotz Mangel an sonstigen Belegen als echt betrachten dürfen.

100*. *Wer so ein faules Gretchen* [!] *hat ...*

Text. Ditfurth II, Nr. 368; E 7087 (= XXII, 25) aus Hildburghausen durch Anding. — Vgl. Erk-Böhme Nr. 1556; Dunger-Reuschel S. 185 und 310.

Melodie. Der zugehörige Typ; Takt 1—4 stimmen notengetreu zu Erk-Böhme Nr. 1556; im Nachsatz steht jedoch die Brieglebsche Fassung einer solchen, wie sie sich bei Ditfurth oder Erk II, 4—5 Nr. 68 abgedruckt findet, näher. Nahe steht auch die Einsendung Andings.

101+. *Dort oben in dem Haus ...*

Text = Wh. I, 213; vgl. Bode S. 730. Aber das Lied wurde der unterlegten Melodie zuliebe überarbeitet. Die Zeilen 1 und 2 sind durchgängig um einen Takt verkürzt, dabei ist 2^{1-2} ein männlicher Reim eingeführt: *Und wer sie haben soll, Kriegt tausend Thaler voll.* Zeile 3 wurde bis auf Strophe 2 auf vier Takte mit stumpfem Ausgang gebracht. Die Reimstellung aabbc ist durchgeführt, und deshalb mußten in Strophe 2 die Schlußverse vertauscht werden, ebenso 3^{3-4} (gleichzeitig zur Reimherstellung):

Wh.	Briegleb.
3. Wer hat denn das schöne Liedel erdacht, Es haben's drei Gäns' übers Wasser gebracht, Zwei graue und eine weiße; Und wer das Liedlein nicht singen kann, Dem wollen sie es pfeifen.	3. Wer hat das Lied erdacht? Drei Gäns hans mitgebracht: Und wer das Lied nicht singen kann, Dem wills der alte Gückelhahn Mit seinen Weibern pfeifen.

Ditfurth II, Nr. 179 und E 7196 (= 22, 346 durch Anding) entsprechen im ganzen der schon von Bode herangezogenen erzgebirgischen Überlieferung Müllers.

Melodie. Methfessels Vertonung von Hebels *Jetzt schwingen wir den Hut* mit geringeren Varianten, wie sie sich durch leichte Erinnerungsfehler einstellen mochten. Die Melodie ist zuerst in Methfessels Commers- und Liederbuch von 1820 gedruckt (s. Prahl Nr. 756) und dann in die meisten Kommersbücher der Folgezeit übergegangen; genauer Abdruck auch bei Reisert[7] S. 106.

102. *Es war einmal ein kleiner Mann ...*

Text. Die Studentenfassung des weitverbreiteten Liedes[1]) (Lahrer Kommersb.[25] S. 624) steht Briegleb nahe; doch hat er auch die das Examen des kleinen Mannes noch erweiternde heimische Überlieferung gekannt, wie ein Vergleich namentlich mit Schleicher S. 109 und Anding 1853 aus Hildburghausen (E 21, 34), aber auch mit Ditfurth II, 205 zeigt. Wh. II, 420 (vgl. Bode S. 182) hat möglicherweise mit seiner sechsten Strophe (*Hühnerloch*) eingewirkt.

Melodie. Unter den vielen überlieferten Aufzeichnungen der zugehörigen Melodie, die eine starke Variationsfähigkeit zeigt (vgl. Erk-Böhme, Köhler-Meier und Marriage mit der dort zitierten Literatur; außerdem verschiedene Aufzeichnungen im Erkschen Nachlaß und in unserer A-Abteilung) steht Brieglebs Melodie weitaus am nächsten die durch Ditfurth überlieferte Ausgestaltung aus Ober-Schwabach (= Oberschwappach, BA Haßfurt ?). Wenn in letzterer Fassung im Nachsatz eine Ländlerfigur anklingt:

so findet sich diese ganz ähnlich bei Briegleb:

Die vorausgehenden sechs Takte lauten bei Briegleb und Ditfurth bis auf eine Note gleich.

103+. *An allem Ort und Ende ...*

Text = Wh. II, 13; vgl. Bode S. 452f.

Als Melodie dient bei Briegleb die Volksweise zu: *Kein besser Leben ist auf dieser Welt zu finden*, vgl. Erk-Böhme 1319, Wolfram 290, Kutscher S. 82, Kretzschmer I, Nr. 183, Büsching und v. d. Hagen Mel.-Heft S. 9; vgl. zu diesem Lied noch Prahl Nr. 765. Es tritt auch in Kommersbüchern auf, z.B.: Liederweisen zum Teutschen Liederbuch S. 54 Nr. 165; Liederbuch für deutsche Studenten (Erlangen 1867) S. 219 Nr. 167. In Kommersbüchern ist die Melodie ferner vergesellschaftet mit Philanders von Sittewald *Drumb gehet tapfer an*, s. z. B.: Lieder für Jung und Alt S. 69 Nr. 69; Allgem. deutsches Commersbuch, Lahr 1859, S. 302/3 Nr. 24; Göpels Deutsches Lieder- und Commersbuch S. 74 Nr. 36; s. auch Fink Nr. 573. Es finden sich mehrfach leichte Varianten unter den gedruckten Fassungen. Briegleb hat die Melodie für den ihr unterlegten Text zurechtgestutzt: in Takt 4 tilgt er die Vorhaltsnote und stellt in Übereinstimmung mit dem Metrum des unterlegten Textes auch musikalisch eine männliche Endung her; ebenso verfährt er in Takt 8 am Schluß des Mittelsatzes. Ferner hat er die Trallertakte am Ende der Melodie getilgt. Daß aber Briegleb die Melodie aus der Erinnerung aufzeichnete, geht nicht nur aus kleineren, sonst nicht belegbaren Varianten seiner Fassung hervor, sondern auch aus dem Umstand, daß er die Melodie gegenüber allen anderen gedruckten Versionen nicht im $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takte, sondern im $^6/_8$-Takte gibt.

104+. *Ein fromme Magd von gutem Stand ...*

Text = Wh. I, 306; vgl. Bode S. 203.

Melodie. Eine Volksweise existierte zu diesem aus Ringwaldt stammenden Gedichte nicht; vertont wurde es von Weber (s. Liederbuch des deutschen Volkes, herausgeg. von C. Hase, Felix Dahn u. C. Reinecke, neue Aufl. Leipzig 1883, S. 114/5 Nr. 173). Bei Briegleb ist ihm eine nichtssagende Weise beigegeben, deren erste Singzeile sich mit dem Anfang von *Das Volk steht auf* berührt, während seine zweite notengetreu in dem Mittelsatz von Brieglebs Nummer 99 wiederkehrt. Auch Mersmann schreibt darüber: 'Melodie zu allgemein und konturlos, um irgendwie bezogen zu werden.'

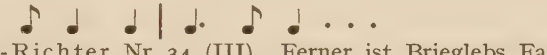
[1]) Erk-Böhme Nr. 895 und 907—909; Köhler-Meier Nr. 210; Marriage Nr. 195.

105. *Es hatt' ein Gastwirth einen Sohn . . .*

106. *Es waren auch zwei Bauerssöhn . . .*

Text. Die Ballade von den Mordeltern[1]) ist in zwei Versionen vertreten, wie sie auch bei Hoffmann-Richter als Nr. 34 und 35 beieinander stehen. Für die vermutlich ältere Lesart, Nr. 106, die auch in Kommersbücher[2]) übergegangen ist, liegen gute Vergleichsmöglichkeiten vor: neben Ditfurth II, Nr. 41/2 stehen besonders die Aufzeichnungen Andings aus Hildburghausen (E 21, S. 57; 21, S. 462; 22, S. 365; 22, S. 360; 29, S. 419) textlich ziemlich nahe. Wh. II, 197 (vgl. Bode S. 184) hat höchstens in Einzelheiten eingewirkt: 2^2 *kurz bedacht* und 7^3 *Ach Mann, ich kann nicht schlafen*, was dann Strophenenjambement zur Folge hatte. — Auch die jüngere Version gibt Briegleb offenbar rein nach der Volksüberlieferung, wie u. a. der Vergleich mit 14 zeitlich nahestehenden, meist schlesischen Aufzeichnungen in Erks Nachlaß ergab.

Melodie Nr. 105. Brieglebs Weise gehört unzweifelhaft jenem Melodietyp an, wie er bei Erk-Böhme Nr. 50c und Erk Ldh. Nr. 44 mit unserem Texte verbunden auftritt. Am nächsten steht der Brieglebschen Fassung die zweite Melodie im alten Liederhort, deren Herkunft leider auch an Hand des Erkschen Nachlasses nicht festgestellt werden konnte. Briegleb gibt die Melodie unter Verbreiterung der ersten Zählzeit im $^4/_4$-Takt mit folgender Rhythmisierung:



Vgl. hierzu Hoffmann-Richter Nr. 34 (III). Ferner ist Brieglebs Fassung eigen, daß für die dritte Zeile seiner Strophen in der Melodie ein ausgebildeter Halbsatz aus zwei verschiedenen, sich allerdings sequenzmäßig ähnelnden Zweitaktmotiven geschaffen wird (bei Hoffmann Nr. 31 I und II wird die dritte Singzeile nur notengetreu wiederholt). Im Erkschen Nachlaß findet sich eine größere Anzahl verschiedengestaltiger Weisen zu unserem Texte.

Nr. 106. Für die Melodie gibt Briegleb in seinem Manuskript nur einen Hinweis auf seine Nummer 55 'Es fuhr ein Mägdlein übern See'. Da die Melodien zu der Ballade von den zwei Bauernsöhnen untereinander stark abweichen, und die Ausgestaltung, wie sie bei Briegleb auftritt, auch mit Hilfe der Berliner Kataloge, anderweitig nicht nachgewiesen werden kann, ist eine sichere Beurteilung sehr erschwert. Angeführt möge werden, daß die erste Singzeile übereinstimmend auch bei Ditfurth II, Nr. 42 und Bender Nr. 151 (vgl. auch Erk-Böhme Nr. 50a/2) auftritt; die Melodie wird aber dann nicht sequenzmäßig weitergeführt, sondern es reiht sich ein abwärtssteigendes Motiv an, das in seiner melodischen Führung etwa der zweiten Singzeile der Melodiefassung Erk-Böhme Nr. 50a/1 (= E 3662 (VII, 181) aus Neunkirchen im Odenwald) entspricht. Der Nachsatz der Brieglebschen Fassung mündet mit Takt 7/8 in eine Melodieführung ein, wie sie bei unserem Melodietyp auch anderwärts auftritt (z. B. E 17145 (XXXIX, 551) aus Clüsserath, Lkr. Trier.). Diese Beobachtungen sprechen doch dafür, daß die Melodie, wie sie Briegleb bietet, mündlicher Überlieferung entnommen und unserem Balladentexte zugehörig ist.

107. *Zufriedenheit ist mein Vergnügen . . .*

Text. E 1, S. 320ff. stehen 15 Fassungen des weitverbreiteten Liedes beieinander; vgl. a. Prahl Nr. 1339 und KiV Nr. 565. Prahls Angabe 'vor 1843' ist verbesserungsbedürftig. Aus Hain, Kr. Unterfranken, 1838 (E 2, S. 314) fast gleich (nur in der Strophenfolge schwankte der Vorsänger); ebenso Schleicher S. 118. Anding hat eine Strophe mehr (E 22, S. 35).

Melodie: der zugehörige, charakteristische Typ. Brieglebs Fassung deckt sich aber nicht mit den beiden bei Erk-Böhme Nr. 1804 abgedruckten, als 'älter' und 'neuer' bezeichneten Lesarten, wohl aber kommen ihr solche aus dem Erkschen Nachlaß

[1]) Erk-Böhme Nr. 50; Köhler-Meier Nr. 20; Grolimund (Aargau) Nr. 272; Dunger-Reuschel S. 24; Heimatbll. der Roten Erde 1, 231ff. Sie ist E 7, S. 189 eine Kontamination eingegangen mit der verdunkelten, spärlich überlieferten Ballade von der wechselseitigen Rache (Erk-Böhme Nr. 101, dazu noch die weitere schles. Fassung E 4, S. 375).

[2]) Göpels Lieder- und Commersbuch [1847[1]], S. 613.

ziemlich nahe (aus Unterfranken, Thüringen, Altmark, Schlesien; es handelt sich also offenbar um eine seinerzeit ziemlich feste und weitverbreitete Ausprägung); auch Schleicher S. 156/7 Nr. 31 gehört zu diesen nahestehenden Fassungen. Briegleb eigen ist, daß das Motiv von Takt 7 (s. Schleicher) nicht notengetreu wiederholt, sondern in einer höheren Akkordlage nachgebildet wird.

108. *Wir leben als Brüder .....*

Text. Gehört zum Gefolge von Klamer Schmidts *Da lieg' ich auf Rosen, mit Veilchen gestickt* (Wustmann[5] S. 336; Prahl Nr. 564; KiV Nr. 36). Thierer, Heimatsang Nr. 61 bietet das Lied ganz ähnlich, nur ohne Brieglebs dritte Strophe:

Die Blumen im Felde
|: Verreifen geschwind. :|
|: Kommt, laßt sie uns pflücken, :|
Kommt, laßt sie uns pflücken, dieweil sie noch sind!

Ich vermag sie nur im Untertaunuskreis zu belegen (Liederbuch I, 1839—1842 geschrieben, des Joh. Phil. Brühl, Nr. 73 = A 80052).

Melodie. Brieglebs Fassung stimmt nicht genau mit der gewöhnlichen, verschiedenfach gedruckten Fassung der Melodie überein (z. B. Schneider, Melodien der besten Kommerslieder (Halle 1801) Nr. 2, Böhme Nr. 307a, Fink Nr. 438, Härtel Nr. 329, Reisert[7] S. 99, Allgem. deutsches Kommersbuch (Lahr 1859) S. 205 Nr. 63; aus Volksmund übereinstimmend bei Thierer). Vor allem zeichnet sich der Mittelsatz bei Briegleb durch eine lebhaftere Melodieführung aus.

109. *Herbei, herbei, zum vaterländ'schen Becher ...*

110. *Auf, singet und trinket ...*

111. *Brüder, hier steht Bier statt Wein ..*

Alle diese 'Drei Lieder beim Bier' sind in dem zu Jena benutzten Commersbuch (Germania 1820[3]) S. 116, 111 und 110 unter der Überschrift 'Bier-Lieder', doch mehrfach abweichend (s. u.), und sonst häufig in Kommersbüchern zu finden.

Zu 110 vgl. Friedländer Nr. 14; Reisert[7] S. 105; Lahrer Commersbuch[25] S. 148 Nr. 121.

Der Strophenbestand von 109 wechselt in den Kommersbüchern mannigfach (während die Worte merkwürdig fest sind); es hebt sich deutlich eine ältere und eine jüngere Version ab, die sich mehrfach kreuzen. Die ältere Version zeigt wohl am vollständigsten (14 Strophen) das Allgem. Liederb. f. fröhl. Gesellsch. (München 1831[2]), S. 13 Nr. 9, während sie im Neuen Liederkranz (Reutlingen 1827), Nr. 224 auf neun Strophen zusammengeschmolzen ist. Ihr Charakteristikum ist Zeile 2 *Ihr Söhne Teuts herbei* (später: *Ihr Freunde kommt herbei*). In der jüngeren Lesart ist das ganze Mittelstück, das den Sieg der Germanen über die Römer als einen Sieg der Biertrinker über die Weintrinker feiert, bereits durch drei Strophen ersetzt, die nur noch allgemein die deutsche Treue und Redlichkeit der 'Nüchternheit' des Biertrinkers zuschreiben. Briegleb kennt die jüngere Lesart, wie sie mit einer Strophe mehr das Liederb. der Tübinger Hochschule[2] Nr. 142; Göpels Commersb. (1858[2]) S. 487 und Serigs Auswahl (1836[4]) Nr. 42 bieten. Drei Strophen mehr haben Fiedler, Neues allgem. Leipz. Commers- u. Liederb. (Helmstädt u. Leipz. 1822) Nr. 33; Lieder für Burschen-Cirkel (Tübingen 1821) Nr. 57 und Commersbuch (Germania 1820[3]) S. 116; zwei: Gust. Braun, Liederb. f. Stud. (Berlin) Nr. 95. Daß die fraglichen drei Mehrstrophen nicht fest waren, wird auch dadurch angezeigt, daß sie mehrfach (Braun, Serig) eingeklammert und Petit gesetzt sind. Auch Briegleb klammert seine zweite Strophe ein.

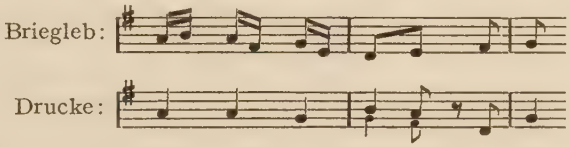
Nr. 111 findet sich völlig gleich (nur 1[4] *fechten* für *streiten*) in der Auswahl deutscher Lieder für Studierende mit beigefügten Gesangweisen (Regensburg bei Reitmayr) Nr. 31. Lahrer Commersb.[25] Nr. 128; Gust. Braun (s. o.) Nr. 33 und Serigs Auswahl (1836[4]) S. 230 Nr. 44 haben eine Strophe mehr. Diese Mehrstrophe haben an Stelle von Brieglebs vierter Strophe: Bauer, Auswahl d. schönst. Lieder u. Gesänge (Nürnberg 1815[2]) S. 257; Fiedler (s. o.) Nr. 29; Allgem. Schweizer Liederb. (Aarau 1833[3]) S. 336; Die neuesten und besten Commerschlieder

(Neue verm. Aufl. mit Musik. Halle bei Hendel) Nr. 58; Lieder für Burschen-Cirkel (s. o.) S. 90, Nr. 53. Nur dreistrophig ist Allgem. Lb. f. fröhl. Gesellsch. (s. o.) Nr. 29. Die vollständigste Fassung (5 Strophen) im Leipz. Commersb. (hg. Hinkel, 1815), S. 22 Nr. 7 lehrt, daß die Schlußstrophe bei Briegleb, Reitmayr u. a. aus der ursprünglichen Anfangsstrophe herausgebildet ist.

Melodie Nr. 109. Nach Ausweis von Fiedler wurde das Lied zu der Melodie von *Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher* gesungen. Letztere Melodie ist von Joh. André verfaßt, hat aber im Volksmund einige Änderungen erlitten (s. Böhme Nr. 329, Friedländer, Kommersbuch[2] S. 187/8, Reisert[7] S. 96/7). Sie findet sich fast in jedem Kommersbuch ohne nennenswerte Varianten und liegt auch bei Briegleb vor, jedoch mit einigen Abweichungen gegen die volkläufige Fassung; so lautet bei Briegleb Takt 5 in Angleichung an Takt 7:

Ferner schreibt Briegleb in Takt 16 eine Schleife: , entsprechend auch in Takt 18; Takt 17 notiert er fälschlich zwei Achtel statt zwei Viertel. Briegleb muß die Melodie aus der Erinnerung nachgeschrieben haben.

Nr. 110. Die in vielen Kommersbüchern abgedruckte Melodie zeigt nur geringe Varianten, bis auf die vier Schlußtakte mit ihren Trallersilben; die Fassung bei Briegleb schließt sich, allerdings mit einer kleinen melodischen Abweichung und unter Nichtbeachtung der Punktierung, an die gebräuchlichere Fassung (z. B. Reisert oder Friedländer) an. Gegen jede andere Überlieferung ist bei Briegleb Takt 11—12 gestaltet, der mit seiner diatonisch aufsteigenden, modulierenden Melodiebewegung an die entsprechende Stelle von *Der Mai ist gekommen* erinnert.



Diese Variante muß entweder auf mündliche Überlieferung zurückgehen, oder sie verdankt einem Gedächtnisfehler Brieglebs ihre Entstehung.

Nr. 111. Brieglebs Melodie stimmt genau überein mit derjenigen in dem oben genannten, bei Reitmayr erschienenen Kommersbuch bis auf eine rhythmische Variante in Takt 7. Siehe auch noch Guido Reinhold, Vollst. Mel.-Buch Nr. 39.

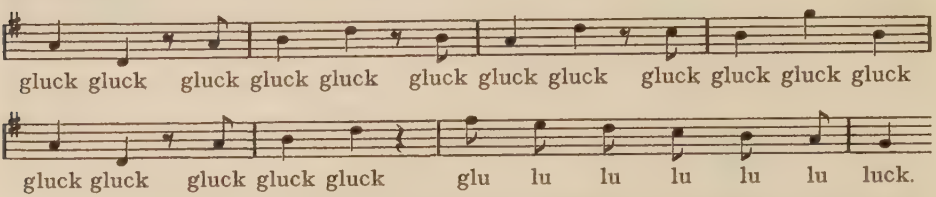
112. *Un iech un mei Flaschla sen ölleweil b'samme ...*

Text. Als Probe der durchaus freien und frischen Umsetzung von Langbeins geschraubtem Gedicht (Prahl Nr. 663; Wustmann[5] S. 416) in den Coburger Dialekt, die doch wohl von Briegleb oder Hofmann herrührt, sei Strophe 2 mitgeteilt:

Do gits 'ra nu, die ham ihrn Narrn halter g'frassen
An dere nex nützeten Weiberpockäsch:
Un ich sog euch (war selber emol drauf ersassen,)
Sie machen en nex es Geknautsch un Geträsch ...

Bei der Melodie, die Briegleb bringt, handelt es sich nicht um die von Methfessel 1815 komponierte, die sich in den Kommersbüchern durchsetzte (z. B.: Methfessels Kommers- und Liederbuch (Rudolstadt 1818) Nr. 32, Friedländer Nr. 96, Göpels Deutsches Lieder- und Commersbuch S. 389 Nr. 190, Allgem. deutsches Commersbuch, Lahr 1861, S. 212 Nr. 70, Reisert[7] S. 110), sondern um jene sog. Volksweise, die Böhme unter Nr. 344 nach Guido Reinhold abdruckt und die auch Härtel mit einigen Abweichungen unter Nr. 389 bringt. Außerdem findet sie sich mit starken Varianten im Erkschen Nachlaß unter Nr. 12767 (= XXXII, 296) ohne nähere Quellenangabe. Brieglebs Melodie ist bewegter als die ebengenannten

Fassungen, bemerkenswert ist vor allem das völlig abweichende, aber ausdrucksvolle Mittelstück:



Das sieht doch nach einer persönlichen, beabsichtigten Umgestaltung der volkläufigen Weise aus; sollte sie von Briegleb selbst vorgenommen worden sein?

Schlußwort.

Wie Fritz Briegleb zu der Freude am Volkslied kam, wird aus seinem Leben, soweit wir es aufhellen konnten, schon genugsam deutlich geworden sein. Er entstammte beiderseits Familien, die mannigfach an den geistigen Bestrebungen ihrer Zeit und ihrer engeren Heimat teilhaben. Wie sich sein Landsmann Christian Hohnbaum, ein Sohn des Rodacher Patriarchen, ungefähr gleichzeitig mit dem Volkslied beschäftigte, sahen wir schon an anderer Stelle[1]). Als Hörer Wolffs, als Burschenschafter mußte Briegleb in gleicher Richtung angeregt werden, sich mit dem heimischen Volksleben und Volksliede bekannt zu machen. Muße dazu fand er namentlich in der langen Zeit des Harrens auf sein Urteil; gleichstrebender Freund war ihm Fritz Hofmann. Und die Lieder, die man suchte, waren leicht zu finden: bei den Altersgenossen im Dorfe, bei den Freundinnen der Schwestern und der Braut. Das einzige direkte Zeugnis für die gemeinsame Sammeltätigkeit — bisher merkwürdigerweise nicht beachtet — erstattet uns Fritz Hofmann. Danach lauschten sie dem Gesang in den Spinnstuben und fahndeten bei ihren Streifzügen in den 'Langen Bergen' (s. Kartenskizze) nach den geschriebenen Liederbüchern der Bauernburschen. Wir werden uns ihr Vorgehen kaum so vorstellen dürfen, daß sie ihre Aufzeichnungen unmittelbar nach dem Gesange bestimmter Sänger machten wie heutzutage ein Volksliedsammler, sondern die Lieder werden sich ihnen bei mehrfachem Mitsingen so eingeprägt haben, daß sie sie zu gegebener Zeit niederschreiben konnten. Wolff spricht noch von etwa 200 Liedern, so daß ihm außer der redigierten Sammlung noch etwa 90 lose Blätter vorgelegen haben werden. Briegleb hat also nicht seinen ganzen Liederbesitz in die Sammlung hineingearbeitet. Aber von diesen ersten Niederschriften und alten Liederheften, die uns natürlich ganz besonders wertvoll wären, scheint nichts erhalten zu sein, da auch eine Anfrage bei dem Sohne Fritz Hofmanns, dem Leipziger Bürgermeister R. Fr. Hofmann, nur negativen Bescheid brachte.

---

[1]) Auch Rückert hat seinen Gedichten (ed. Beyer II, S. 67) ein *Fränkisches Volksliedchen* einverleibt:

Heut auf die Nacht
Schüttl' ich meine Birn',
Fallen's oder fallen's net.

Heut auf die Nacht
Geh' ich zu meiner Dirn',
Mag sie oder mag sie net.

Vgl. dazu Ditfurth II, Nr. 176[2] und besonders 177[1]; Erk-Irmer II, 4/5, Nr. 47; Dunger-Reuschel S. 138f., Str. 2.

Der genaue Zeitpunkt, wann unsere Liederhandschrift entstand, läßt sich unschwer erraten. Es muß für Briegleb zugleich die bücherlose, die schreckliche Zeit, daneben auch eine Zeit der Abgeschlossenheit und Einsamkeit gewesen sein. Selbst Lieder wie Uhlands 'Der Wirtin Töchterlein' oder Hauffs Soldatenlieder erscheinen mit zahlreichen Varianten, sind also aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Auch bei den in Jena einst gesungenen Kommersliedern wird man beobachten können, daß sie ohne Buch, wie Briegleb sie nach mehreren Jahren in Text und Weise noch im Gedächtnis trug, wiedergegeben sind. Die gedächtnismäßige Reproduktion vieler Melodien fällt auf. Von der Ballade 'Ritter und Magd' (47) wußte er lediglich die Anfangsstrophe, alles weitere ist Wh.-Bearbeitung. Das einzige Lied, gedächtnismäßig wiedergegeben, das Varianteneintragung aufweist, ist die Ballade vom Bettelvogt (98) — und diese Varianten stellen den Wh.-Text wieder her! Wir werden also kaum fehlgehen, wenn wir uns Fritz Briegleb in den beiden Monaten seiner Festungshaft vom 2. November 1835 bis 2. Januar 1836 eifrig in die Lieder versenkt, eifrig an unserer Handschrift schreibend vorstellen. Wenn er einsam in den Festungshof hinunterstarrte, arbeitete es in seinem Innern an den alten Liedern; er gedachte seiner Braut in den Liebesliedern, die er gerade niederschrieb; er brachte, treuer, schwesterlicher Fürsorge eingedenk, die Gruppe 'Geschwisterliebe' zusammen. Nicht alle seine charakteristischen Fassungen werden am Schreibtisch, mit der Feder in der Hand, erarbeitet sein; manches wird sich ungezwungen, fast ungewollt eingestellt haben. So werden wir es uns vielleicht am zwanglosesten erklären können, wie sich ihm allmählich Wolffs Wortübertragung der schwedischen Ballade so umgestaltete, wie er sie liebte und vor sich hinsang. Auf die Umsetzung von Nr. 112 in die heimische Mundart sei auch in diesem Zusammenhang noch hingewiesen, wie sich schließlich auch die allmählich eiliger werdende äußere Anlage der Handschrift durch diese Entstehungszeit am natürlichsten deuten läßt.

Ein Buch freilich hatte Briegleb sicher auf der Coburger Feste: Des Knaben Wunderhorn. Damit hat er sich ganz so innig, wie es geschehen ist, vielleicht auch erst auf der Festung vertraut gemacht. Es ist das einzige Buch, dessen unmittelbare Einwirkung wir nachzuweisen vermochten. Alle Grade seiner Bearbeitung sind vertreten: von der mehr oder weniger getreuen Herübernahme bis zu starker Umarbeitung. Die Rücksicht auf die Melodie — die untergeschobene bei den Texten aus dem Wh.; die echte, wo es sich um ein Ineinanderarbeiten von Wh. und mündlicher Überlieferung handelt — ist stets die Hauptveranlassung zu Änderungen gewesen. So handelt es sich bei den 23 Liedern (einschließlich des verlorenen), die dem Wh. entnommen sind, um die Hinzufügung eines Kehrreims (2. 4. 46), um Zusammenfassung von zwei Strophen zu einer und Strophenumstellung (7. 19. 77), um Verskürzung (101), um Normierung und Anpassung des Metrums und namentlich des Versausgangs (53. 55. 74. 77. 101). Größere Änderungen erfuhren das Spottlied auf den Schreiber im Korb (19), Brentanos Dichtung vom Star und Badwännlein (77), die stark gekürzt wurde, und Nr. 101 (*Dort oben in dem Haus*), wo die Melodie zu erheblichen Eingriffen zwang. Sonst sind noch zu beobachten: Reimherstellung, Vermeidung von Archaismen, Tilgung einzelner Strophen. Weit wichtiger für die Beurteilung der umgestaltenden Tätigkeit Brieglebs sind aber die 22 Fälle, in denen die Voll-

ständigkeit, die eigenartige oder geschlossene Haltung, die vorteilhafte Form der gedruckten Lesarten, die doch häufig nur das Ergebnis der Überarbeitung durch Arnim (Brentano kommt weniger in Frage) sind, zu einer Verschmelzung der heimischen Überlieferung mit dem Wh.-Text lockten. Schwer zu sondern ist beider Anteil eigentlich nur dann, wenn auch das Wh. seine Vorlage so gut wie nicht veränderte (z. B. 54. 64. 76). Vielfach hat sich Briegleb begnügt, einzelne Wendungen, Reime, Strophen oder Strophenfolgen aus seiner Kenntnis des Volksgesanges in den Wh.-Text einzufügen oder umgekehrt (21. 52. 59. 60). Doch in der Mehrzahl der Fälle ist der Verschmelzungsprozeß intensiver, so daß auch die Umarbeitung stärker in die Erscheinung tritt wie bei den reinen Wh.-Texten. Dabei machen sich dann des öfteren eigene Eingriffe und Zutaten bemerklich, die freilich fast ohne Ausnahme äußeren Zwecken dienen (Vereinheitlichung ungleicher Wh.-Strophen usw.). Unvolksmäßige Reime und Wendungen verraten mitunter die eigene Hand (s. besonders 32). Noch während des Schreibens fällt ihm ein besserer Reim ein (34), wie er ihn auch sonst zu finden weiß. Briegleb zeigt eine gewisse Scheu, Strophen zu bringen, die schon in andern Liedern vorkamen; seine Vorliebe, die Strophen abwechselnd einem Burschen und einem Mädchen in den Mund zu legen, verleiten ihn zu Umstellungen. Wie er alle eigenen Dichtungen Arnims aus dem Wh. bringt, so fügt er dreimal einen echt Arnimschen Schluß seiner Volksfassung an: Der Schiltwache Nachtlied (32), Die Judentochter (50), Das römische Glas (69). Überaus charakteristisch für seine Art ist die Bearbeitung der Ballade vom erschossenen Fähnrich (89), in der er zwar zugunsten der echten Melodie die Wh.-Normierungen rückgängig machen muß, aber die Streckzeilen beibehält, ja noch vermehrt. Im ganzen gewinnt wohl hie und da eine Strophe, ein Lied durch seine Änderungen oder Kürzungen. Ja, es gelingt ihm, sein 'Ständchen' (6) noch sangbarer als im Wh. erklingen zu lassen, so daß wir ihm schon 'Klein Kätchen' (72) zutrauen können. Ob Fridolin (73) von ihm selber herrührt, ist fraglich.

Wir sind natürlich weit davon entfernt, Briegleb etwa als 'Fälscher' anzuschwärzen. Die Volksliedforschung wird sich stets mit den immer noch unverbesserlichen Volksliedbesserern abzufinden haben. Es läßt sich nicht verkennen, daß in dieser Hinsicht das Beispiel des Whs. auf lange hinaus verderblich gewirkt hat, wenn wir solchen Bestrebungen bei günstigen Vorbedingungen auch manches Schöne zu verdanken haben, gelegentlich Lieder, die zu wirklichen Volksliedern wurden[1]). Doch hat unserm Briegleb jedenfalls auf der einen Seite die umfassende Volksliedkenntnis etwa Erks zur Herstellung bereinigter Lesarten, andererseits im allgemeinen die dichterische Kraft zu eigenen Schöpfungen (in Verbindung mit dem Volkslied) gefehlt. Auch sein Landsmann Hohnbaum hat ja die unverfälschten unter seinen Aufzeichnungen durch 'ächt' hervorheben müssen. Selbst Erk ist in seinen Anfängen von der Besserungslust und -sucht keineswegs gänzlich freizusprechen. Die Ballade vom Ritter und der Magd bringt er Wh. IV (1854), S. 304, um nur ein Beispiel zu nennen, in einer sorgsam zusammengestückelten Lesart mit der direkt irreführenden Angabe 'Mündlich aus dem Hessen-Darmstädtischen. Von meiner Schwester Nannchen'. So übernahm

[1]) Vgl. z. B. Max Friedländer, Zuccalmaglio und das Volkslied. Jahrbuch der Musik-Bibl. Peters f. d. J. 1918/19, S. 1—28.

er sie mit großem Variantenapparat, doch ohne jene Quellenbemerkung, in seinen Liederhort S. 81, von wo sie, natürlich mit den nötigen Fehlern, in den Erk-Böhme (Nr. 110c) einging. Das gehört, ganz abgesehen von den sonstigen Unvollkommenheiten, zu den Grundübeln des Erk-Böhme, daß Böhme oft die bereits redigierten Fassungen des Erkschen Liederhortes abdruckt, noch dazu mit häufig unvollständig oder mißverständlich herübergenommenen Quellenangaben. Darum muß immer wieder betont werden, daß Erk-Böhme wissenschaftlich nicht ohne weiteres zu benutzen ist. Auch aus Briegleb sind ja, wie unsere Untersuchung mehrfach gezeigt hat, manche Lesarten über Wolff in die beiden Liederhorte eingegangen (vgl. Nr. 9. 40. 43. 56. 71).

Hinsichtlich des Ergebnisses der Einzeluntersuchung der Melodien wäre zusammenfassend folgendes zu bemerken: Etwa $^3/_4$ der Melodien, die Briegleb bringt, werden wir als echt bezeichnen dürfen. Diese weisen, auch in Fällen starker Verbreitung und vielfachen Abdrucks, fast durchweg Varianten gegenüber anderweitig erreichbaren Fassungen auf, die auf eine Aufnahme nach dem Volksgesang oder auf eine gedächtnismäßige Reproduktion schließen lassen; nur bei einer geringen Anzahl dieser Melodien (etwa Nr. 17. 18. 21. 26. 30. 34. 48. 52. 65. 82. 89 und 90) sind die Varianten als geringfügig zu bezeichnen. Dabei ist es nicht uninteressant zu beobachten, wie dieser echte Teil der von Briegleb gebotenen Melodien in seiner Gesamtheit ein landschaftliches Gepräge aufweist in der Art, daß sich gerade in Fällen starker Melodievariierung die am nächsten stehenden Fassungen in der Umgegend von Brieglebs Sammelgebiet feststellen ließen (Umgegend von Haßfurt: Nr. 15. 20. 65. 92. 102; von Hildburghausen: Nr. 29. 32. 38. 39. 40. 41. 43. 52), so daß es, selbst wenn über die Persönlichkeit des Sammlers nichts bekannt gewesen wäre und die beiden mundartlichen Lieder (Nr. 66 und 112) der Sammlung gefehlt hätten, auf Grund dieser Beobachtung allein schon möglich gewesen wäre, das Sammelgebiet in ziemlich naher Umgrenzung festzulegen. Zur besseren Anschaulichkeit sind in der Kartenskizze (oben S. 4) diejenigen Orte, in denen sich infolge von Ditfurths und Andings Sammeltätigkeit solche Briegleb sehr nahestehenden Melodiefassungen nachweisen ließen, eingetragen.

Der Wert der Melodien ist vielfach gering. Sekundäre Melodieabwandlungen unter Trübung des ursprünglichen, charakteristischen Melodieverlaufs, Einebnung und Verarmung desselben durch gegenseitige Angleichung einst unterschiedlicher Motive (z. B. Nr. 23. 36. 85. 109) ließen sich mehrfach beobachten. Machen wir freilich solche Beobachtungen in gleichem Maße bei Liedern, die Briegleb aller Wahrscheinlichkeit nach als Student kennengelernt und gesungen hatte, z. B. Nr. 85. 89. 109 und 110, so liegt der Schluß nahe, daß wir einen Teil der Schuld an diesen, obwohl beim Volksgesang gesetzmäßigen, Vorgängen Briegleb selbst werden zuschreiben müssen: er hat vermutlich einen großen Teil der Melodien aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, wobei ihm Gedächtnisfehler unterlaufen sind oder er Gedächtnislücken notdürftig ausgeflickt hat. Gelitten zu haben scheinen namentlich die Melodieabschlüsse, die oft eine merkwürdige Übereinstimmung zeigen oder unorganisch klingen. Leider wissen wir nicht, wie Briegleb bei den von ihm unter den Bauernburschen gesammelten Liedern hinsichtlich der Melodienotierung verfahren ist, ob er die Melodie unmittelbar schriftlich

festlegte oder sich auf sein Gedächtnis verließ (vgl. oben S. 70). Vielleicht sind auch Kontaminationen wie Nr. 60 und Nr. 54 auf diesem Wege zu erklären, sowie einige Fälle starker Abweichung von der gewöhnlichen Norm.

Bemerkenswert ist, daß zwar die Melodien einiger der von Wolff abgedruckten Lieder hinsichtlich der Beurteilung Schwierigkeit machen (Nr. 9. 28. 56. 60. 71), ohne deshalb als gefälscht betrachtet werden zu müssen, die übrigen jedoch bestimmt als echt anzusprechen sind, sofern die zugehörigen Texte nicht einfach dem Wh. entnommen sind (Nr. 8. 35. 55. 58). Gefälscht ist natürlich auch die Melodie des Katharinenliedes Nr. 72. Bei denjenigen der von Wolff abgedruckten Lieder, die zwar Beeinflussung durch den Wh.-Text erfahren haben, aber daneben hinsichtlich des Textes Bekanntschaft mit mündlicher Tradition zeigen, ist auch die Melodie als echt zu ermitteln.

Leider ist eben auch von Seiten der Melodieuntersuchung her festzustellen, daß Briegleb durch Heranziehung des Wunderhorntextes auf die Bahn der Verfälschung eines einwandfreien volkskundlichen Abbildes seines heimatlichen Volksliedes sich hat abdrängen lassen. Wie er hierbei verfahren ist, geht am deutlichsten aus den Liedern hervor, deren Texte lediglich dem Wh. entstammen; es sind dies Lieder, die zu Brieglebs Zeit teilweise schon veraltet waren, teilweise aber auch noch dem lebendigen Liederschatze angehörten, ohne daß er sie, wie sich vermuten läßt, aus mündlicher Quelle zu Gehör bekam. Den meisten dieser Texte hat er eine Studentenmelodie beigegeben; diejenige von *Ich hab mich ergeben* mußte sogar dreimal (bei Nr. 53 im Ausdrucksgehalt zum unterlegten Text gar nicht passend) Aushilfsdienste versehen. Vermutlich wäre hier auch noch Nr. 2 anzureihen, dessen Melodie ich bis jetzt nur noch nicht zu identifizieren vermag. Außerdem darf aber auch auf eigenhändige Verfasserschaft Brieglebs bei einigen Nummern geschlossen werden (Nr. 42, wohl auch Nr. 19); auch hierbei spielen Reminiszenzen an Studentenliedmelodien eine Rolle. Ferner scheint Briegleb die Aufnahme von Wh.-Strophen bei Nr. 35 und 74 zu einer Verfälschung echten Gutes verleitet zu haben; vielleicht liegt ein ähnlicher Fall bei Nr. 76 vor. Diese Melodien erregen öfters durch fehlende organische Verbindung ihrer Teile Verdacht oder haben einen stark konstruktiven, oft auch unsanglichen Charakter.

Im Besitz der Handschrift Brieglebs wissen wir jetzt, was wir von Wolffs 35 (eigentlich nur 33) Liedern aus dem Itzgrunde, denen man bislang schwankend gegenüberstand, zu halten haben, und wir können die als echt erwiesenen nach der musikalischen Seite hin ergänzen. Aber wir sind zugleich nicht bloß auf seine Auswahl angewiesen und gewinnen einige selten überlieferte Lieder als wertvollen Zuwachs zu unserer Kenntnis des deutschen Volksliedes; gehören doch die Aufzeichnungen Brieglebs zu den ältesten aus seiner engeren Heimat. Daß es allerdings nötig war, eine umständliche Untersuchung der ganzen Sammlung vorzunehmen, bevor wir uns dieses Besitzes freuen konnten, wird die vorliegende Arbeit hoffentlich gezeigt haben. — Wir aber freuen uns, daß gemeinsames Bemühen uns mit dem Schicksal dieses deutschen Mannes bekanntgemacht hat, der offenbar mit heißer Liebe an Volk und Heimat hing und gerade dadurch genötigt wurde, seine beste Kraft, aus der Heimat vertrieben, auf fremdem Boden einzusetzen.

Alphabetisches Verzeichnis der in der Brieglebschen Sammlung enthaltenen Volkslieder.

Nummer bei Briegleb[1])	Liedanfang	Seite
75.	Ach Mädchen, nur ein Blick	54 f.
49.	Ach Mutter, liebe Mutter, mir thut mein Kopf so weh	44
38*.	Ach Schätzchen, was hab ich dir zu Leid gethan	38 f.
6*‡.	Ach, schönster Schatz, verzeihe mir	21 f.
26*.	Ach, was wird mein Schätzchen denken	30 f.
41*.	Allhier auf dieser Erden	41
103+.	An allem Ort und Ende	66
28*‡.	Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud'	31 f.
83.	Auf, Matrosen, die Anker gelichtet	58
110.	Auf, singet und trinket	68 f.
18+.	Bald gras ich am Neckar	28
84.	Bin gar e lustger Bu	59
111.	Brüder, hier steht Bier statt Wein	68 f.
60*‡.	Da drob'n auf jener Linden	48 f.
63+.	Da drunten auf der Wiesen	50
27.	Denke nicht, daß in meim Herzen	31
101+.	Dort oben in dem Haus	65
99.	E Schlössre hat en G'selle gehat	64 f.
104+.	Ein fromme Magd von gutem Stand	66
55*+.	Es fuhr ein Mägdlein übern See	46
57*.	Es gieng ein Knab spazieren	47
19+.	Es gieng ein Schreiber spazieren	28
68.	Es giengen zwei Verliebte paar	51
105.	Es hatt' ein Gastwirth einen Sohn	67
2+.	Es jagt ein Jäger wohlgemuth	20
59*‡.	Es kann mich nichts schönres erfreuen	48
91.	Es kommt ein Schiff geschwommen	61
73.	Es lag ein Knab im tiefen Thurm	53
78.	Es ritt ein alter Herre zum Wein	56 f.
30*.	Es ritten drei Reuter zum Thor hinaus	33
46+.	Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried, Juchhe!	42
21‡.	Es saßen drei Halunken	28 f.
47‡.	Es scherzt ein Graf mit seiner Magd	43
45‡.	Es war einmal ein feiner Knab	42
102.	Es war einmal ein kleiner Mann	66
76*‡.	Es war ein Markgraf an dem Rhein	55
106.	Es waren auch zwei Bauerssöhn	67
71*.	Es waren einst drei Kaiser	52
14.	Es waren unser zwei, es waren unser drei	26 f.
51+.	Es wirbt ein schöner Knabe	45
42+.	Es wollt die Jungfrau früh aufstehn	41
70.	Es wollt ein Jäger jagen im Fichten- und Tannenholz	52

[1]) * bedeutet: das Lied ist bei Wolff gedruckt; + Wh. ist alleinige Quelle; ‡ neben Wh. ist mündliche Quelle herangezogen. Die gesperrten Lieder sind abgedruckt.

Nummer bei Briegleb[1])	Liedanfang	Seite
22.	Es wollt ein Jäger jagen, wollte jagen auf der königlichen Heid	29
52*‡.	Es wollt ein Mädchen früh aufstehn	45
54*‡.	Es wollt ein Mädchen grasen	46
58*+.	Es wollt ein Mägdlein früh aufstehn	48
48.	Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein	43 f.
79.	Frisch auf, frisch auf, der Steiger kömmt	57
35*‡.	Geh ich vor mir auf der Straßen	37
65.	Gieng ich einmal spazieren	50
85.	Gott grüß dich, Bruder Straubinger	59
66*.	Harzeschozele, kumm laß dich harzen	50 f.
109.	Herbei, herbei, zum vaterländ'schen Becher	68 f.
77+.	Herr Conrad war ein müder Mann	55 f.
29*.	Hilf, o Himmel, ich muß scheiden	32 f.
81.	Jagen ist die schönste Lust	58
9*.	Ich gieng einmal ganz Abends spat	23 f.
8*+.	Ich habe mein lieb Schätzchen so lange nicht gesehn	23
16.	Ich kann nicht sitzen, ich kann nicht stehn	27
32*‡.	Ich kann und mag nicht fröhlich sein	34 f.
98‡.	Ich war noch so jung und war doch schon arm	64
25.	Ich wünscht', es wär Nacht	30
15.	Jetzt kommt die Zeit, daß ich wandern muß	27
37*‡.	Jetzt muß ich in Trauren leben	38
31*‡.	Jetzund muß ich weg von hier	33 f.
23.	Jetzund wird der Schluß gemacht	29
97*.	Ihr Brüder thut euch wohl besinnen	64
96.	Ihr Franzosen, geht nach Haus	62 f.
82.	Im Wald und auf der Heide	58
64‡.	In den Garten wollen wir gehen	50
39*.	In Sorgen ohne Ruh bring ich mein Leben zu	39 f.
95.	Leb wohl, mein Bräutchen schön	62
74+.	Liegst du schon in sanfter Ruh	53 f.
36.	Mädchen meiner Seele	37 f.
89*‡.	Marschieren drei Regimenter über den Rhein	60
10+.	Mei Büble ist e Stricker	24
5+.	Mei Vater hat g'sagt	21
62*.	Mein Sach die geht im Krebsgang	49
20.	Mein Schatz, was fehlet dir	28
67.	Mich fliehen alle Freuden	51
93+.	Mir träumt, ich flög gar bange	62
4+.	Mitten im Garten ist	21
90.	Morgenroth, Morgenroth	61
61+.	Nächten, da ich bei ihr was	49
87.	Naus, naus, naus und naus	60
92*.	Nun Adie, jetzt reis ich fort	61
86.	O Berlin, ich muß dich lassen	59 f.
94.	O Straßburg, o Straßburg	62
80.	Ob ich gleich ein Schäfer bin	57 f.
72*.	Recht wie ein Sternlein strahlte	5 f.; 52 f.
33.	Röschen, ach Röschen, nur noch ein angenehmes Wort	36
50‡.	'S war eine stolze Jüdin	44 f.
40*.	Schätzchen, was machest du	40 f.
1.	Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten	20
56*.	Schweig nur still, hättst längst geschwiegen	47
3.	Seid lustig, ihr Studenten, laßt euer Hochstudieren sein	20 f.

[1]) * bedeutet: das Lied ist bei Wolff gedruckt; + Wh. ist alleinige Quelle; ‡ neben Wh. ist mündliche Quelle herangezogen. Die gesperrten Lieder sind abgedruckt.

Nummer bei Briegleb[1])	Liedanfang	Seite
43*.	Sieh an, mein liebes Kind, sieh an mein Leiden	42
34‡.	So viel Schäflein als da gehen	36 f.
88.	Steh ich in finstrer Mitternacht	60
13.	Stieg ich auf den Segelesbaum	26
69‡.	Stund ich auf hohem Berge	51 f.
112.	Un iech un mei Flaschla sen ölleweil b'samme	69 f.
11.	War ein lust'ger Jägersknecht	24 f.
12.	Was essen wir denn? Was essen wir denn?	25 f.
17‡.	Wenn ich gleich kein Schatz nicht hab	27
100*.	Wer so ein faules Cretchen hat	65
7+.	Wie kommts, daß du so traurig bist	22 f.
108.	Wir leben als Brüder	68
53+.	Wohl heute noch und morgen	45 f.
24‡.	Wohlan, die Zeit ist kommen	29 f.
107.	Zufriedenheit ist mein Vergnügen	67 f.

Verzeichnis der in abgekürzter Form angeführten Werke.

Die wichtigeren Volksliedveröffentlichungen setzen wir als bekannt voraus und verweisen bezüglich näherer Angaben auf John Meier, Deutsche Volkskunde (Berlin und Leipzig 1926), S. 334ff. Außer den dort genannten Büchern haben wir noch folgende zu Rat gezogen:

Algier (1841) = Allgemeines Gesellschaftsliederbuch, J. J. Algier. Reutlingen 1841.

Auswahl (1822) = Auswahl deutscher Lieder, Halle 1822.

Auswahl[4] (1836) = Auswahl deutscher Lieder. Leipzig, Serigsche Buchhandlung 1836.

Auswahl[5] (1838) = Auswahl deutscher Lieder. Leipzig, Serigsche Buchhandlung 1838.

Auswahl[6] (1843) = Auswahl deutscher Lieder, mit ein- und mehrstimmigen Weisen. Leipzig, Serigsche Buchhandlung 1843.

Blümml, Erot. Vll = Erotische Volkslieder aus Deutsch-Österreich. E. K. Blümml, Privatdruck ohne Jahr [1906].

Commersbuch[3] Magdeburg = Commersbuch für den deutschen Studenten. Magdeburg und Leipzig 1858.

Ditfurth, hist. Vll. = Historische Volkslieder der Zeit von 1756 bis 1871. Herausgeg. von Fr. W. Frh. von Ditfurth. 2 Bde. Berlin 1871—1872.

Ditfurth 110 Ges.-Lieder = Einhundertundzehn Volks- und Gesellschaftslieder. Herausgeg. von Fr. W. Frh. von Ditfurth. Stuttgart 1875.

Erlach = Fr. K. Frh. von Erlach, Die Volkslieder der Deutschen. 5 Bde. Mannheim 1834—1836.

Erlanger Stud. Lb[1, 3] = Liederbuch für Deutsche Studenten. Erlangen 1854 bzw. 1867.

Fink = Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Gesammelt und herausgeg. von G. W. Fink[3]. Leipzig 1849.

Friedländer Comm.-Buch[2] = Commersbuch, herausgeg. von Max Friedländer. Leipzig, ohne Jahr [1897].

[1]) * bedeutet: das Lied ist bei Wolff gedruckt; + Wh. ist alleinige Quelle; ‡ neben Wh. ist mündliche Quelle herangezogen. Die gesperrten Lieder sind abgedruckt.

Germania[3].	= Commersbuch, Germania[3]. Tübingen (1820).
Göpel [1] und [2]	= Göpels deutsches Lieder- und Commersbuch, herausgeg. von Th. Täglichsbeck und I. Müleisen. Stuttgart, K. Göpel[1] (1847); [2] (1858).
Hallisches L.-B.	= Hallisches Liederbuch für deutsche Studenten. Halle 1848.
Härtel	= Deutsches Liederlexikon, herausgeg. von August Härtel. Leipzig 1865.
Kopp, Bergliederbüchlein	= Ältere Liedersammlungen, bearbeitet von Arthur Kopp. Leipzig 1906, S. 1—153.
KiV	= John Meier, Kunstlieder im Volksmunde. Halle 1906.
Künzig	= Lieder der badischen Soldaten, herausgeg. von Johannes Künzig. Leipzig 1927.
Lahrer Commersbuch [12] und [25]	= Allgemeines Deutsches Commersbuch unter musikalischer Redaktion von Friedrich Silcher und Friedrich Erk. Lahr 1861 bzw. 1882.
Lieder für Alt und Jung	1818.
Liederweisen (1823)	= Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen. Stuttgart 1823.
Liederbuch f. d. Künstler	= Liederbuch für deutsche Künstler, herausgeg. von Fr. Kugler und R. Reinick. Berlin 1833.
Liederbuch f. fröhl. Ges.	= Allgemeines Liederbuch für fröhliche Gesellschaften. München 1831.
Methfessel [1]	= Albert Methfessel, Allgemeines Commers- und Liederbuch. Rudolstadt 1818.
Methfessel [6]	= Albert Methfessels Deutsches Lieder- und Kommersbuch, revidiert und neugest. von E. Methfessel. 6. Aufl. Leipzig, Moritz Schäfer.
Pinck	= Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, gesammelt und herausgeg. von Louis Pinck. Metz 1926.
Reinhold Mel.-B.	= Vollständiges Melodienbuch von Guido Reinhold. Leipzig 1838.
Reisert [7]	= Deutsches Kommersbuch von K. Reisert. 7. Aufl. Freiburg i. B. 1896.
Richter-Marschner	= Alte und neue Studenten-, Soldaten- und Volkslieder, herausgeg. von L. Richter, A. E. Marschner, F. Pocci und A. Jürgens. Leipzig 1847.
Rostocker L.-B.	= Rostocker Liederbuch für deutsche Studenten. Halle 1848.
Schleicher	= Volkstümliches aus Sonneberg. Weimar 1858.
Walter	= Sammlung deutscher Volkslieder, herausgeg. von Wilibald Walter. Leipzig 1841.
Wh.	= Wunderhorn.
Wustmann[5]	= Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute. Fünfte, veränderte Auflage. Leipzig 1922.

Bei Bezugnahme auf die handschriftlichen Sammlungen des Deutschen Volksliedarchivs weisen die mit A beginnenden Signaturen auf die allgemeine handschriftliche Sammlung, die mit Sl beginnenden auf die während des Weltkriegs gesammelten Soldatenlieder, die mit E anhebenden auf den Erkschen Nachlaß in der vom Archiv getroffenen Durchnumerierung; daneben geben wir bei letzteren in Klammer Band und (neue) Seitenzahl der Urschrift.

Volksliedaufzeichnungen der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff.

Von John Meier und Erich Seemann.

Man hat eingehend und oft die Einflüsse verfolgt, die das Volkslied auf das Schaffen unserer Dichter gehabt hat, aber es wäre ein ebenso reizvolles Beginnen, einmal die andere Seite zu schildern, wie und in welchem Umfange sich bei ihnen ein inneres, aktives Interesse für das Volkslied zeigt und aus welchen Ursachen heraus sich dieses entwickelt. Man würde dabei eine stattliche Reihe von Dichterpersönlichkeiten zu verfolgen haben, von Goethe und Herder, Arnim und Brentano, Uhland, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Simrock angefangen bis zu A. Grün, Auerbach, Seidl, Kobell, Rosegger, Storm, Wilhelm Busch, Klabund und anderen hin.

Es lassen sich leicht zwei verschiedene Antriebe aufzeigen, die die Dichter zum Volksliede hinführten und zur Beschäftigung mit ihm und zum Sammeln veranlaßten. Einmal das rein ästhetische Gefallen an den poetischen Vorzügen dieser Gattung und dann ein mehr oder weniger gelehrtes Interesse, das die Lieder als charakteristische Äußerungen volksmäßigen Geisteslebens faßte, sie in diesen größeren, mehr kulturellen Zusammenhang einordnete oder, noch weiter gehend, sie aus speziellster Liebe zu dem Eigenleben der Lieder wertete und mehr für gelehrte Forschung in Sammlungen bereitstellte, wie es u. a. Uhland, Hoffmann von Fallersleben und Simrock etwa im Unterschied von Herder und den Herausgebern des Wunderhorns getan haben.

Annettes von Droste Beschäftigung mit dem Volksliede und ihre Liebe zu ihm sproßt aus sämtlichen drei genannten Wurzeln. Das dichterisch-ästhetische Interesse am Volkslied ist zweifellos bei ihr stark vorhanden und sie betätigt es, indem sie zeitlebens ältere Volkslieder oder was sie dafür hält, wie Volkslieder der eignen Zeit gern singt und auch in ihre Dichtungen zur Erzielung von ihr gewollter poetischer Stimmungen aufnimmt[1]). Daneben aber stellt die Verfasserin des Aufsatzes 'Bei uns zu Lande auf dem Lande' und der 'Bilder aus Westfalen' die Würdigung des Volksliedes in den größeren kulturellen Zusammenhang einer Schilderung und Charakteristik des westfälischen Volkes und würdigt es als einen Teil der Manifestation seines geistigen Lebens. Die mehr gelehrte Beschäftigung mit dem Volkslied endlich zeigt sich in ihrer tätigen Teilnahme an der Volksliedsammlung ihrer Oheime Haxthausen und in der wohl hauptsächlich zur Unterstützung Uhlands hergestellten handschriftlichen Sammlung westfälischer Volkslieder.

---

[1]) E. Arens im Literarischen Handweiser 50 (1912), 49ff.

Merkwürdig und für Annettes dichterische Eigenart charakteristisch ist die Beobachtung, daß der Einfluß des Volksliedes auf die eignen dichterischen Schöpfungen äußerst gering ist. Darüber können auch die Bemühungen mancher Forscher, die derartige Einflüsse nachweisen möchten, nicht hinwegtäuschen[1]). Annettes Poesie ist derartig selbwachsen, daß sie, abgesehen von der Frühzeit, wo sie, wie wohl alle Dichter, vielfach noch die Sprache Anderer redet oder von ihr beeinflußt wird, herb in Stil und Diktion, die manchmal knorrige und mitunter gewollt sonderliche Eigenart pflegt und bewußt Mahnungen zum Glätten oder Mildern von Schroffheiten und Dunkelheiten in Sprache und Formgebung ablehnt. Sie meint von ihren Schöpfungen: *sint ut sunt aut non sint.*

Wenn somit auch der Einfluß des Volksliedes auf ihre eigenen Schöpfungen gering ist, so mindert das ihre Liebe zu ihm, das sie im Sinne der Zeit weiter faßt als wir es tun und in das sie das gesellschaftliche und höfische Lied der älteren Zeit einschließt, nicht. Charakteristisch für sie, die musikalisch Hochbegabte, ist die starke Betonung des musikalischen Elementes, das für sie dem Texte im Wert mindestens gleichkommt. Schon in ihrer Frühzeit erfreut sie sich an alten Liedern und Melodien aus der Wiedertäuferzeit, die sie für eine Oper verwerten möchte. Und einem alten Sammelbande von Gesellschaftsliedern des 16. Jahrhunderts, der in ihren Besitz kam und den sie später ihrem Schwager Freiherrn von Laßberg schenkte, entnimmt sie Lieder, die sie ihr ganzes Leben lang singt und über alles schätzt[2]), wie wir von den verschiedensten Seiten erfahren. Die nach ihrem Tode von ihrer Schwester Jenny von Laßberg und ihrem Freunde Professor Schlüter herausgegebene Sammlung von Liedern enthält eine Anzahl dieser Texte und Melodien, von denen sie die letzteren, stark modernisierend, den alten Sätzen entnommen und mit einer Klavierbegleitung versehen hatte. Man hat lange Zeit geglaubt, eigne Schöpfungen Annettes vor sich zu haben und man kann sie zum Teil noch immer in den Ausgaben der Werke finden. Es ist in der Hauptsache das Verdienst von E. Arens, nachgewiesen zu haben, daß die scheinbar eignen Gedichte dem vorhin genannten Sammelband wie dem Lochheimer Liederbuch entnommen sind[3]). Von dem letzteren, das einst im Besitze Kretzschmers war, erhielt Freiherr von Laßberg durch Maßmann eine Abschrift, die Annette 1836 für ihn kopierte und zu deren Liedern sie eine Begleitung setzte[4]).

---

[1]) Auch Niederdräing, Das Verhältnis der westfälischen Dichter des 19. Jahrhunderts zum Volkslied (Diss. Münster 1917) S. 15ff. geht zu weit, wenngleich seinen abschließenden Bemerkungen (S. 32) beizustimmen sein wird. [2]) Das genaue Inhaltsverzeichnis dieses Bandes hat E. Arens in seinem schönen Aufsatz 'Annette von Droste und das Volkslied' (Heimatbll. der Roten Erde 1 [1919/20], 323) gegeben. Dazu möchte ich bemerken, daß der Verfasser des fünften Liederwerkes nicht *Bressanus*, sondern *Turini* heißt; er nennt sich *Gregorius Turinus Bressanus* (aus Brescia). Daß der Sammelband ursprünglich im Besitz Annettes war und daß er als Geschenk von ihr an Laßberg gelangte, wird, was Arens entgangen ist, durch die Bemerkung Laßbergs in seinem Briefe an Uhland vom 21. August 1836 erwiesen (Briefwechsel zwischen Jos. Freiherrn von Laßberg und Ludwig Uhland [1870] S. 231). [3]) Die Schwierigkeiten, die Arens in der Frage sieht, wie Annette Kenntnis des Lochheimer Liederbuches bekommen habe, erledigen sich durch eine Bemerkung Laßbergs in dem oben zitierten Briefe an Uhland und Ausführungen Annettes in dem Briefe an ihre Schwester Jenny vom Mai 1836 (Cardauns 98 Nr. 38). Daß der Kretzschmersche 'Codex des XV. Jahrhunderts' das Lochheimer Liederbuch war, ergibt sich aus seiner Liederzahl (44), da die deutschen Lieder des Lochheimer Liederbuches sich auch auf 44 belaufen. Dieser Nachweis läßt die Vermutungen von Arens (l. c. S. 324f.) als irrig erscheinen. [4]) Cardauns 98 Nr. 38.

Man hat die musikalische Bedeutung Annettes und insbesondere auch der eben genannten Sammlung, die neben den alten deutschen noch aus dem Englischen übersetzte Lieder, sowie solche Goethes und Brentanos mit zum Teil eignen Kompositionen enthält, meines Erachtens stark überschätzt. So wenn Schücking am 6. März 1843 an seine Braut schreibt, Annette sei 'originell in jeder Beziehung, in der Musik vielleicht noch größer denn als Dichterin'[1]).

Annettes schöpferische Kraft ist jedoch trotz Beschäftigung mit theoretischen Fächern und vielfachen Strebens in dieser Richtung keineswegs so hoch anzuschlagen, wie dies wohl bei ihrem nachschaffenden Vortrag fremder Werke berechtigt war; über einen, wenn auch ihr und vielen anderen zur Freude gereichenden, Dilettantismus hinaus zu einwandfreien künstlerischen Schöpfungen zu gelangen, blieb ihr, soweit eine Beurteilung auf Grund des vorliegenden Materials möglich ist, auf diesem Gebiete versagt.

In ihrem Leben hat sich Annette durch ihre musikalischen Leistungen vielfach Anerkennung und Bewunderung erworben; neben ihrem Gesang muß es vor allem ihre Gabe der Improvisation am Flügel gewesen sein, die die Zuhörer zu begeistern wußte. Wir werden annehmen dürfen, daß das feine poetische Empfinden, das aus ihren Dichtungen spricht, auch in ihren musikalischen Darbietungen lebendig wurde und die Zuhörer in seinen Bann schlug. Wenn ein gleiches Lob auch ihren Liedkompositionen gespendet zu werden pflegt (sie wurden nach ihrem Tode durch die oben genannte Schlütersche Ausgabe einem größeren Kreise zugänglich gemacht), so dürften daran doch starke Abstriche zu machen sein. Schwer ist es allerdings zu entscheiden, wie weit diese Ausgabe ein getreues Abbild der Drosteschen Kompositionen bietet, da die Lieder, einem Briefe von Frl. Dehne zufolge (s. Kreiten I², 1, 510), in Melodie und Klavierbegleitung zum Teil nach der Erinnerung niedergeschrieben wurden. Daß Melodien, wie die zu Brentanos *Wenn die Sonne weggegangen* (Nr. 11) wohl geeignet sind, einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen, sei zugegeben, aber daneben stehen doch manche ausdrucksarme, oft merkwürdig zerstückte Weisen, ja sogar solche mit ganz elementaren Verstößen gegen den Rhythmus des Gedichtes, das sie verlebendigen sollten (z. B. Nr. 10 Str. 2; Nr. 15). Dazu kommt, daß Annette in jenen Fällen, in denen sie Lieder des 16. Jahrhunderts aus Regnart, Lechner usw. übernimmt, die Fähigkeit vollkommen vermissen läßt, sich in den Charakter dieser älteren Melodien einzuleben; man vergleiche nur etwa, welche Gestalt bei ihr das vielgenannte Lechnersche *Gott grüß mir die im grünen Rock* infolge völliger Verkennung von Tongeschlecht, Rhythmus, Textunterlegung usw. des Originals annimmt, abgesehen von der Unmöglichkeit, aus dem Lechnerschen Tongewebe eine Einzelstimme (*tertia vox!*) herauszunehmen und ihr Solocharakter zu verleihen. Auch die Texte hat Annette oft absichtlich geändert, oft aber mißverstanden. So gibt z. B. im Lied vom grünen Rock (Lechner Nr. 4) Str. 4 Z. 2: *Ist sie nit reich, so ists doch schön, Als mans möcht malen* Annette wieder *Ist sie nit reich, so ist sie doch schön, Daß man's sollt malen.* Ebenso in dem Turini entlehnten Liede (Nr. VIII ander Teil) Str. 1, wo Annette den Wortlaut des Originals *man köndts nit schöner malen | auch dunckts mich hübsch g'nug sein* wiedergibt

[1]) Kreiten I², 1, 435. Vgl. auch L. Schücking, A. von Droste², S. 124ff.

man könnt's nicht schöner malen, auch dünkt mich schön g'nug sein. Noch freier stellt sie sich dem Lochheimer Liederbuch gegenüber, wo sie öfters ihr nicht passende Strophen fortläßt. Auch hier Mißverständnisse: Nr. 7 Str. 1 wird *verwunt mein senlich pein > und wend mein' heimliche Pein,* Str. 2 *allain magstu mich enpinden der edlen zuchte dein, hilf das mein will zuergange, den ich do hab wegert > Allein kannst du mich binden Mit werther Minne rein. Mach' daß mein Will ergange Den du mir hast entschlan,* Str. 4 (= D3) *Dein lieb gedenckt gar kleine, wo ich der welde engillt > Dein Liebe ist gar kleine, Wenn es die Welt entgilt.* Das mag genügen, um zu zeigen, wie es Annette nicht darauf ankam, die Lieder auch im Text wortgetreu wiederzugeben, wie sie aber andrerseits auch oft nicht imstande war, den Sinn des Textes richtig aufzufassen. Eine Analogie zu ihrer Auffassung der Melodien!

Wenden wir uns nun zu Annettes Betätigung als Sammlerin von Volksliedern, so dürfen wir wohl annehmen, daß bei ihrem starken Interesse für das Leben des westfälischen Volkes und bei ihrer Vertrautheit mit ihm die Freude am Volkslied von früh auf vorhanden war und daß sie es kennen und lieben lernte, lange bevor sie sich bewußt mit ihm beschäftigte. Man möchte vermuten, daß sie durch ihre geliebte Amme, von der sie auch einen Lichtmeßspruch aufzeichnet[1]), noch eine Anzahl weiterer Lieder gehört und im Gedächtnis behalten hat. Aber stärker wurde ihr Interesse an den geistigen Schöpfungen des Volkes in Märchen und Liedern wohl erst geweckt und ihm eine höhere Bedeutung wie bewußte Einstellung gegeben durch die Einwirkung des Haxthausenschen Verwandtenkreises in Bökendorf und Abbenburg.

Dort, auf seinen im Kreise Höxter gelegenen Besitzungen, wohnte der Freiherr Werner von Haxthausen mit einer Schar von 15 Kindern, deren ältestes, Therese, der ersten Ehe entstammend, den Freiherrn von Droste-Hülshoff geheiratet hatte und die Mutter Annettes war. Von Jugend auf hatte Werner, der älteste Sohn, ein lebhaftes Interesse für die Volksüberlieferungen seiner Heimat und betätigte es vor allem in einer weit angelegten und eindringenden Sammlung von Volksliedern, für die er auch zwei seiner Brüder, den jüngsten, August und einen anderen, dessen Name uns nicht genannt wird — ich vermute Fritz — zu gewinnen wußte.

Belebt und vertieft wurde das Interesse durch die Bekanntschaft mit den Brüdern Wilhelm und Jakob Grimm, deren ersten Werner von Haxthausen im Hause des Musikers Reichardt in Giebichenstein bei Halle kennengelernt und mit dem er, wie bald auch mit dem älteren Bruder Jakob, warme Freundschaft geschlossen hatte. Jetzt tritt die Sammlung von Märchen und Sagen neben die der Volkslieder. Vor allem Wilhelm, dann der Maler Ludwig Emil, aber auch Jakob weilen öfter zum Besuch in Bökendorf — Wilhelm kommt zuerst im Jahre 1811 und trifft bei einem Aufenthalt 1813 dort mit Annette zusammen, deren Bekanntschaft dann bei Besuchen in Kassel und später in Bökendorf fortgesetzt wird — und beteiligen sich selbst an der Sammlung, wie denn unter den Volksliedpapieren der Brüder Haxthausen sich auch Aufzeichnungen W. Grimms befinden[2]) und andrerseits die Brüder Haxthausen den Grimms von ihren Liederschätzen mit-

[1]) Cardauns 166 Nr. 55. [2]) Reifferscheid, Westfäl. Volksl. Nr. 3 (1811); Nr. 22 (1813); S. 116 (1813); S. 161. J. Bolte in diesem Jahrbuch S. 157. Vgl. auch Reifferscheid, Freundesbriefe S. 204.

teilen[1]). Vor allem aber waren auch die Schwestern eifrige Mithelferinnen und blieben auch dem Werke treu, als das Interesse der Brüder zu erlahmen anfing[2]).

Bereits im Jahre 1806, zur gleichen Zeit mit dem Wunderhorn, begann Werner[3]), wie August im Jahre 1818 in einem Brief an Kretzschmer schreibt[4]), mit der Arbeit: 'Schon vor zwölf Jahren hatten zwei meiner Brüder in dem Fürstenthum Paderborn und Münster angefangen, eine Sammlung von Volksliedern und deren Melodien anzulegen, das Mitdrucken der Melodien, das sie durchaus für nöthig hielten, hielt sie ab, sich mit den Herausgebern des Wunderhorns zu verbinden. Später ließen sie es liegen, bis ich herangewachsen und vor fünf Jahren die Sammlung wieder anfing fortzusetzen. Darauf blieb sie die zwei Kriegsjahre liegen und erst nachher dachte ich ernstlich an die Herausgabe, ich knüpfte viel Verbindungen an und vermochte die Herren Hofrath Blumenbach und Legationsrath Kestner eine ganz fertige Sammlung trefflicher Volkslieder aller Nationen und eine Abhandlung darüber zu überlassen und dazu den schönsten Theil meiner eigenen Sammlung mit einer begleitenden Musik (wovon ich nicht viel verstand und daher anfangs bloß die einfachen Melodien hatte) zu setzen. Bald darauf erhielt ich von den Brüdern Grimm in Cassel ebenfalls eine reiche Sammlung, besonders fliegender Blätter, die der älteste aus Wien und Süddeutschland mitgebracht hatte, aber leider ohne Melodien. Voriges Jahr erhielt ich von Görres in Coblenz einen Theil der Brentano-Arnimschen Originale, und in Frankfurt lernte ich durch ihn eine Geheimräthin Willemer kennen, die mir ganze halbe Tage vorsang, und wo ich nur aufzuschreiben brauchte. So ist meine Sammlung beinahe auf 400 Lieder mit Melodien und unzählige andere ohne dieselben, Varianten u. s. w. angewachsen . . .'

Leider ist die Volksliedsammlung, deren erster Teil von August in der Wünschelruthe vom 4. Januar 1818 (S. 8) schon als bald herauskommend angekündigt wurde, nie im Druck erschienen. Wiederholte Mahnungen der Grimms[5]) halfen nicht, Pläne zu gemeinsamer Veröffentlichung mit Kretzschmer zerschlugen sich, andre Dinge verdrängten die frühere Liebe und erst im Alter wandte sich August wieder den Liedern zu und suchte mit Hilfe einer jüngeren Kraft die endliche Herausgabe, aber vergebens, zu erreichen, worüber man im einzelnen die Ausführungen Reifferscheids (Westfäl. Volksl. S. VIIff.) nachlesen möge.

In diesen Kreis des Sammelns und Hegens wurden auch Jenny und Annette von Droste bei ihren häufigen und langdauernden Aufenthalten in

[1]) Reifferscheid, Freundesbriefe 4 Nr. 3; 43 Nr. 24. [2]) ibd. 91 Nr. 49 (1824). [3]) Ein ergötzliches Geschichtchen, wie weit der Sammeleifer Werner von Haxthausen gelegentlich führen konnte, erzählt Freiherr von Meusebach in einem Brief an die Brüder Grimm vom 6. Juni 1827 (Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jacob und Wilhelm Grimm, herausgegeben von Wendeler 64 Nr. 34): 'Dieser Kegel, mein damaliger Bedienter, ist auch sonst merkwürdig; denn als der jüngere Haxthausen zuerst in Koblenz meine Handschrift sah, sagte er: von dieser Hand besitze er viele Lieder: worüber stehe: "mündlich durch J. D. Kegel mitgetheilt." Und es ergab sich, daß Werner Haxthausen (er hat es bey seiner Anwesenheit zu Berlin im vorigen Monate eingestanden) mir in Dillenburg eine Menge Lieder, die Kegel mir vorgesagt und vorgesungen, ich aber aufgeschrieben hatte, heimlich — entnommen hatte. Werner hat jetzt gelobt, den mir verursachten Schaden doppelt zu büßen.' Für solches Versagen des Eigentumsbegriffes auf literarischem und bibliophilem Gebiete mußte Meusebach aus eignem Erleben ja Verständnis besitzen. [4]) Reifferscheid, Freundesbriefe S. 204. [5]) Auch Uhland bat 1834 Laßberg, August von Haxthausen doch zur Veröffentlichung zu bewegen (Briefwechsel zwischen dem Freiherrn von Laßberg und L. Uhland S. 226).

Bökendorf von den Oheimen und Tanten, die bei dem meist geringen Altersunterschied mehr als Geschwister betrachtet wurden, hineingezogen. Vor allem ist es Jenny, die sich als Sammlerin für Werner und August und für die Brüder Grimm bewährt, aber auch Annette nimmt lebhaften Anteil.

Es war kein trockenes Sammeln, das sie alle hier betrieben, und die Lieder wurden nicht, wie die Pflanzenbeute eines Botanikers, dürr und leblos in das Herbarium eines Gelehrten gelegt, sondern sie lebten im Kreise der Haxthausenschen Geschwister ihr Leben weiter und wurden singend gehegt und gepflegt. Auf Giebichenstein hatte Werner seine Paderborner Lieder Reichardt vorgesungen, und Luise Reichardt, die Sängerin, sang sie ihm nach. Aus ihrem Munde erschienen sie ihm doppelt lieblich und wertvoll, und Werner schrieb damals seinen Schwestern, 'wenn er wieder komme, werde er sie lehren, wie die Volkslieder gesungen werden müßten, Luise Reichardt habe es ihm gezeigt'[1]). Die ganze Familie Haxthausen beteiligte sich am Volksliedsingen, wie wir aus einem Briefe W. Grimms an Arnim vom 9. Oktober 1818 erfahren[2]), wo er schreibt: 'Ich bin ein paar mal bei der Familie, die ziemlich groß ist, auf dem Land gewesen, es hat sich unter ihnen noch manche schöne Sitte erhalten, die Mutter ist eine fromme Frau und einige von den Mädchen sind recht angenehm. Volkslieder singen sie recht hübsch, Abends pflegen die dortigen Brüder sie mit dem Waldhorn und der Flöte geschickt zu begleiten; über diesen (August) klagten sie aber das letztemal, daß er sie zu viel mit Kritik störe.' Über dieses abendliche Singen berichtet noch aus eigner Erinnerung Frau Anna von Arnswaldt, geb. von Haxthausen, Reifferscheid[3]) und schildert ihm 'mit beredtem Mund, wie Abends, als der große Hof und die herrliche Allee von dem blendenden Glanze des großen Cometen erhellt gewesen, sie mit Brüdern und Schwestern ihre schönen Lieder gesungen hätten. Die Mägde und die Burschen, welche alle helle Stimmen gehabt, seien hinzugetreten und hätten sich an dem Gesange betheiligt. Das sei ein liebliches Getöne gewesen, bald seien lustige, bald traurig-melancholische Lieder erklungen. Von da an hätten sie alle eifrig Volkslieder gesammelt, und die Mägde seien ganz stolz gewesen, wenn sie ein "neues altes Lied" hätten vorsingen können.'

Auch Annette trat in diesen fröhlichen Liederkreis und sie, die nach Aller Zeugnis so gern und schön sang, wird sich sicherlich am Singen wie am Sammeln beteiligt haben. Hier hat sie auch wohl einen großen Teil ihres Liederschatzes erworben und ihre Kenntnis der Münsterschen Lieder durch die der Paderborner erweitert. Viele der Annette geläufigen Lieder sind ihr gewiß von den Bökendorfer Verwandten zugekommen, wie umgekehrt vielleicht dies und jenes Lied Münsterländer Herkunft in der Haxthausenschen, von Reifferscheid veröffentlichten Sammlung (es sind fünf Nummern) ursprünglich von Annette stammt. Denn wir hören in ihren 'Bildern aus Westfalen' (Sämtl. Werke hrsg. von Schwering 5, 127) 'von den schwermütigen Volksballaden, an denen diese Gegend (das Münsterland) so überreich ist.' In einem Brief an August von Haxthausen vom 29. August 1840[4]) vergleicht sie die Lieder der Münsterländer und der Paderborner Gegend. Sie schreibt dort: 'Deinen Auftrag, lieber August, betreffend die Wallfahrts- oder Arbeitslieder frommen Inhalts, habe ich auszurichten gesucht und deshalb allen

[1]) Reifferscheid, Freundesbriefe S. 195. [2]) R. Steig, Achim von Arnim und die ihm nahe standen 3, 425. [3]) Reifferscheid, Freundesbriefe S. 195. [4]) Cardauns S. 385.

alten Weibern des Kirchspiels die Cour gemacht. Dennoch war der Erfolg so gut wie gar keiner, da die drei oder vier derartigen Lieder, die mir wie verschlagene Kanarienvögel in die Hände fielen, sogleich von Mama als echte Paderbörner erkannt wurden, die sie hundertmal in Bökendorf gehört; wirklich waren sie hier nicht allgemein, sonder nur einzelnen Personen bekannt, die mochten sie von einer paderbörnschen Magd gelernt haben, und ich muß bekennen, daß mein gutes Münsterland sich dieses Mal als echt dürre Sandsteppe ausgewiesen hat. Sonderbarer Weise haben wir, diese frommen Leutchen, überhaupt nicht halb so viel gottselige auch nur ernste Poesien, als Euer Janhagel; unsere Volkslieder sind über die Hälfte lustigen oder lockeren Inhalts, das scheint Dir wohl nicht so, aber wir haben Dir dergleichen nicht eingeschickt, weil sie immer zugleich grausam dumm waren. Alte Kirchenlieder haben wir etwa 4—5, Wallfahrtslieder durchaus nur ein einziges, was Du kennst, ich habe es oft in Bökendorf gehört, und bei der Arbeit singen wir gar nicht, außer beim Spinnen die ordinären Volkslieder. Nun hat mir Schlüter, dem ich meine Noth klagte, beikommendes Buch gegeben, was zwar und meist Kirchenlieder, aber auch einige andere enthält ...'

Auch sonst bemüht sie sich um Lieder für den Oheim: sie hat 'schon zweimahl wegen der Lieder für August nach Bochhold geschrieben und hat noch immer keine Antwort'[1]), und noch im Jahre 1846 schreibt sie: 'um Augusts Lieder habe ich mich natürlich in dieser Zeit nicht kümmern können, will mich aber jetzt mahl wieder danach umhören'[2]).

Sie schildert auch wohl von den Aufenthalten bei den Verwandten die Paderborner Lieder, wenn sie in ihren 'Bildern aus Westfalen' (Sämtl. Werke hrsg. von Schwering 5, 127) sagt: 'Obwohl sich keiner ausgezeichneten Singorgane erfreuend, sind die Paderborner doch überaus gesangliebend; überall — in den Spinnstuben — auf dem Felde — hört man sie quinkelieren und pfeifen — sie haben ihre eigenen Spinn-, ihre Acker-, Flachsbrech- und -raufl ieder; das letzte ist ein schlimmes Spottlied, was sie nach dem Takte des Raufens jedem Vorübergehenden aus dem Stegreif zusingen. — Sonderlich junge Herren, die sich, den Verhältnissen nach, zu Freiern ihrer Fräulein qualifizieren, können darauf rechnen, nicht ungeneckt vorbeizukommen und sich von zwanzig bis dreißig Stimmen nachkrähen zu hören: "He! he! he! er ist ihr zu dick, er hat kein Geschick", oder: "Er ist ihr zu arm, daß Gott erbarm! Den Kuinkel den Kuank, der Vogel, der sang, das Jahr ist lang, oh! oh! oh! laßt ihn gehn".

Auch für die von August von Haxthausen im Jahre 1850 zu Paderborn herausgegebenen Geistlichen Volkslieder hat sie sich bemüht, denn darauf bezieht sich wohl ein Brief, den sie 1838 an ihre Tante Sophie schreibt und in dem es heißt[3]): 'Ich schicke Dir die Lieder in Gottesnamen per Post, liebe Sophie. Ich habe sie so klein abgeschrieben, daß es doch nicht mehr wird als ein etwas dicker Brief ...

Ich habe die Lieder auf altes durch Feuchtigkeit fleckicht gewordenes Notenpapier schreiben müssen, weil ich kein anderes hatte, was so klein und fein war, und nicht gern deshalb expreß nach Münster schicken wollte, sie müssen jedoch auf größeres abgeschrieben werden, sonst würden sie ersten

[1]) Cardauns 233 Nr. 79. [2]) Cardauns 333 Nr. 148. [3]) Cardauns S. 148f.

Tages ausgekehrt. Sage August, nebst vielen Grüßen, die Melodie des veni creator sei in einem andern Tackte als wir sie sonst gesungen, aber so sei es recht, und mache, mit Begleitung von Blasinstrumenten, großen Effekt. Ich habe es vom Pastoren der Lambertikirche, wo es allein in der Charwoche gesungen wurde, vor den Betrachtungen, die Du auch so manches Mahl mit uns angehört hast. Anfangs wollte es mir so nur halb gefallen, weil ich mich lange an das Verkehrte gewöhnt hatte, aber wie ich es öfter spielte, und mir wieder so recht lebhaft erinnerte, welchen feierlichen und imposanten Eindruck es in der Kirche machte, schlug ich mich doch ganz wieder auf die rechte Seite. Hätte August es aber lieber anders, so mag er es nur in $^4/_4$ Tackt setzen. Doch es ist besser, ich setze es ihm drunter, da noch Raum ist. Ich habe es ihm jetzt drunter gesetzt, auf der ersten Seite, und die beiden ersten Stimmen, die andern beiden richten sich dann darnach. Das Amen kommt nur hinter die letzte Strophe. Den Text habe ich nicht, er ist aber, obgleich mit andern Melodien, so bekannt, daß jeder Geistliche ihn geben kann, ich meine sogar er steht im Brevier.'

Ihren ganzen Liederschatz bewahrte Annette aber wohl im Gedächtnis auf, ohne zusammenfassend etwas niederzuschreiben. Erst spät, im Juli 1842, kam eine Niederschrift zustande, die vermutlich einem äußeren Anlaß ihre Entstehung verdankt. In den letzten Junitagen kam ein Schüler Uhlands, der Gymnasialprofessor Albert Schott, von Stuttgart nach Meersburg, um in der Büchersammlung des Freiherrn von Laßberg zu arbeiten, und blieb vier Wochen dort[1]). Am 21. Juli scheint er es wieder verlassen zu haben. Zu jener Zeit weilte auch Annette bei Schwester und Schwager und hat, wie Schott berichtet, ihre alten Minnelieder und die heimischen Volkslieder, was sie oft und gern tat, zum Klavier gesungen[2]). Da hat Schott wohl im Interesse seines Lehrers Uhland die Gelegenheit wahrgenommen, um die Lieder auf dem Papier festzuhalten und sie ihm als willkommene Gabe zu senden[3]). Andrerseits hat sich Annette, der der junge Schwabe bei weitem sympathischer war als andre 'Prophetenjünger', gern dazu bereit finden lassen, da ihr die so lästige Schreibarbeit zumeist abgenommen wurde und ihr bis auf wenige Lieder nur das Schreiben der Melodien zufiel. Schott selbst berichtet in einem an Uhland geschriebenen Briefe[4]) darüber:

'Meersburg 20 Juli 1842

Verehrter Lehrer

Ich habe hier, wo ich seit einigen Wochen auf Besuch bin, von der Schwägerin des Herrn v. Laßberg eine ziemliche Zahl Volkslieder bekommen, die das Fräulein meist in ihrer Jugend gelernt hat und die sie gern und auf ansprechende, natürliche Weise mit Clavierbegleitung vorträgt.

Es mögen im Ganzen 30 sein, die ich bekommen habe; davon folgen hier so viele, als mir bis jetzt abzuschreiben möglich war; die übrigen will ich nachsenden, so wie ich in Stuttgart, wohin ich morgen zurückkehre und wo mich leider ein Umzug erwartet, Zeit finde.

---

[1]) Briefe von Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking. Neue Ausgabe. Leipzig o. J. S. 91f. [2]) Briefwechsel zwischen Jos. Freiherrn von Laßberg und Ludwig Uhland S. 245; Briefwechsel zwischen Laßberg und J. C. Zellweger (1889) S. 184. [3]) Noch im Jahre 1846 singt und musiziert Annette mit ihrer Schwester Jenny in Meersburg und 'nicht selten vereinigten sich die Stimmen zu einer Melodie aus der Kinder- und Jugendzeit' (Hüffer, Annette von Droste-Hülshoff S. 308). [4]) Original im Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Briefe an Uhland Nr. 762.

Zu den meisten besitze ich auch die Weisen, die Ihnen gleichfalls zu Gebote stehn, wenn Sie beabsichtigen sollten, bei Ihrem Werk auch auf die musikalische Seite des Volksliedes Rücksicht zu nehmen.

In der Mundart reden nur wenige dieser Lieder, da dem Volk um Münster dies Hochdeutsche in allen Fällen, wo Kunst oder Anstand eine Anforderung machen, das Natürlichere ist.

Mit dem Wunsche, durch diesen kleinen Beitrag wenigstens einiges Neue für Ihre mühsame Arbeit[1]) geliefert zu haben, bin ich in aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebener

Albert Schott.

Freiherr v. Laßberg und seine gute Hausfrau tragen mir noch freundliche Grüße an Sie auf.

Wegen meiner Saumseligkeit in Zurücksendung des Fischart (Gargantua, Großmutter) bitte ich um Nachsicht: solche Arbeiten, wenn sie nicht die einzigen sind, ziehen sich sehr in die Länge; während meiner Abwesenheit habe ich das Buch mit andern werthen Dingen dem Archiv anvertraut.'

Wenn Schott die Lieder Annettes in der an Uhland gesandten Abschrift und in dem eignen Exemplar als 'Volkslieder aus dem Münsterlande' bezeichnet, so müssen wir diese seine Ansicht als irrig bezeichnen. Zwar war die Sängerin aus dem Münsterlande, aber manche ihrer Lieder, vielleicht sogar ihr größter Teil, entstammen dem Paderbornischen, der Umgegend von Bökendorf, der Heimat der Haxthausen. Das läßt sich ohne Schwierigkeit bei einigen erweisen: so kann das Lied auf Bökendorf (Nr. 29) nicht im Münsterland aufgezeichnet sein, und bei der Ballade vom *Heerken ut Dania* (Nr. 3), die August von H. nur fragmentarisch bringt und die Ludowina seiner Bemerkung nach ganz kennt, ist auch wegen der Gleichheit des vorhandenen Wortlautes wohl Bökendorfer Überlieferung anzunehmen. Auch das *Mörnerslied* (Nr. 21), von dem ein Blatt einer Aufzeichnung Annettes (das andere Blatt ist verloren gegangen) sich im Nachlaß Augusts v. Haxthausen befindet (Reifferscheid, Westf. Volksl. S. 161) und das ungefähr gleichzeitig und nur wenig abweichend von W. Grimm in Bökendorf aufgezeichnet ist, mag sie dort gefunden haben. Das Gleiche ist bei der Seltenheit des Liedes auf den Marschall von Sachsen (Nr. 22) anzunehmen.

In den meisten Fällen läßt sich jedoch nur mit Hilfe einer Vergleichung der Texte und Melodien Annettes mit denen der von Reifferscheid veröffentlichten Sammlung Augusts von Haxthausen die landschaftliche Herkunft der Lieder Annettes mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit feststellen, da ja Haxthausen seine Aufzeichnungen fast stets örtlich festlegt. Aber auch bei einer solchen landschaftlichen Fixierung der Lieder Annettes ist noch nichts darüber ausgesagt, ob die ursprüngliche Aufzeichnung auf ein Mitglied der Familie von Haxthausen oder Annette zurückgeht, da auch diese nachweislich im Paderbornischen gesammelt und sich auch in andern westfälischen Gegenden um Lieder für Augusts Sammlung bemüht hat (oben S. 84f.).

Ein solcher Nachweis der Identität oder Nichtidentität der Einzellieder beider Sammlungen ist nicht leicht stringent zu führen, da es außerordentlich

---

[1]) Uhland hat drei Lieder aus Annettes Sammlung in seine Volkslieder aufgenommen. Es sind Annettes Nummern 1, 2, 30 = Uhland 74c, 91, 117.

schwierig ist, darüber ein Urteil zu gewinnen, wie weit in ungefähr 30 Jahren bei dem gleichen Menschen die Variierungsmöglichkeit infolge Lockerung des Gedächtnisses[1]), Einwirkung andrer, später kennengelernter Fassungen und verwandter Lieder, andrer geistiger Einstellung und mancher weiterer Einwirkungen gehen kann. Es bleibt das Urteil darüber, ob im Einzelfalle zwei Fassungen eines Liedes trotz Abweichungen in Text oder Melodie oder von Text und Melodie doch ursprünglich identisch sein können, bis zu einem gewissen Grade subjektiv, zumal vergleichbare Beobachtungen in der wissenschaftlichen Literatur fehlen. Diese Verwahrung wolle man daher bei der nun folgenden Einzelvergleichung beachten.

D 2 = R 1.[2]) Der Text von *D* ist fast völlig identisch mit dem von *R*, nur daß Strophe 6—8 und Strophe 10—12 ihren Platz vertauscht haben. Die einzige namhafte Verschiedenheit ist, daß in Strophe 3 bei *D* *Nunne*, bei *R* *Rune* steht; doch auch dort stand ursprünglich *runne* und ist erst mit Bleistift in *nunne* korrigiert. In der Melodie lassen sich leichte Varianten feststellen, so der charakteristische Sextsprung in Takt 6 bei *D* statt des Terzsprunges an entsprechender Stelle bei *R*; die Zeilenausgänge der vierten und fünften Melodiezeile sind bei *D* einander angeglichen. Nach *R* ist die dritte Strophe unter Beachtung leichterer Umbiegungen des Melodieverlaufs in Moll zu singen, eine eindrucksvolle Gestaltung, die sicherlich jedem, der das Lied auf diese Weise vortragen hörte, im Gedächtnis haften blieb; *D* weiß aber nichts um diese Vortragsart.

D 3 = R 8. Die Fassung bei *R* ist Fragment (4 Strophen statt 11 Strophen bei *D*). *R* und *D* gleichen sich bis auf unbedeutende Abweichungen und die Eigenheit, daß hier wie auch in späteren bei *R* fehlenden Strophen der Markgraf hochdeutsch spricht, während die übrigen Personen plattdeutsch reden. *D* Strophe 4 fehlt bei *R* und *D* Strophe 5 schließt den Text von *R* ab. Auf der Rückseite der fragmentarischen Aufzeichnung von Haxthausens (*R*) findet sich die Notiz, daß Freiin Ludowine von Haxthausen das Lied vollständig gekannt habe (Reifferscheid S. 144), und man wird wohl annehmen dürfen, daß Annette das Lied von ihrer Tante erhalten hat, zumal da auch die Melodien nur sehr geringe Varianten aufweisen (Takt 3 in *D* Nebennote nach oben, in *R* nach unten, Takt 6 Durchgangsnote in *D* entsprechend der Textvariante *Ehre* statt *er*; Verschleifung bei *D* auch in Takt 11, dann im zweitletzten Takt D^4 statt D^1 in *R*.)

D 6 = R 3. Die Varianten der Texte von *D* und *R* sind so geringfügig, daß von dieser Seite kaum ein Argument gegen die Identität geltend gemacht werden kann, auch nicht die Einmischung des Plattdeutschen in *D*. Der von von Haxthausen in Mones Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit VI (1837), 167 aus dem Paderbornischen abgedruckte Text geht bald mit *D*, bald mit *R*. Hervorzuheben ist, daß sowohl *D* wie *R* das Lied, das durchgängig vierzeilige Strophen bietet, mit einer dreizeiligen Strophe abschließen. Trotzdem wird man Bedenken tragen, die Aufzeichnung des Liedes Annette zuzuweisen, da diese nach *R* schon 1811 in Münster erfolgt ist, zu einer Zeit, wo Annette erst 14 Jahre alt war. Auch die Melodievergleichung spricht

[1]) Aus der ersten Niederschrift Schotts können wir z. B. bei Nr. 1, 15 und 17 beobachten, wie Annettes Gedächtnis im Moment versagt hat, wie sie Zeilen vergißt, den ursprünglichen Wortlaut zunächst ändert und erst nachher sich richtig besinnt usw. [2]) *D* bezeichnet Annettes, *R* die von Reifferscheid herausgegebene Sammlung.

für die Selbständigkeit der beiden Fassungen. Die Varianten treten besonders stark in der zweiten Singzeile zutage; außerdem fällt ins Gewicht, daß bei *D* für die erste Hälfte der dritten Strophe eine Melodieänderung vorgeschrieben wird, wovon *R* nichts bekannt ist; umgekehrt wird bei *R* die ausnahmsweise dreizeilige Strophe 10 nach einer anderen Melodie gesungen, wovon *D* nichts weiß. Übrigens geht auch die stark abweichende Fassung der Melodie bei Erk III, 1, Nr. 10 auf eine Aufzeichnung von Haxthausens zurück: sie ist identisch mit E 642 (= Bd. II S. 28 Nr. 2) und trägt dort den Vermerk: 'aus von Haxthausens Liederbuch, cop. 15. Dez. 39.' Fast identisch mit *R* ist Kretzschmer I Nr. 104 (vgl. auch noch Kretzschmer II Nr. 53).

D 7 = R 10. Trotzdem in *D* und *R* die ursprünglich vierzeilige Strophe in zwei zweizeilige zerspalten ist, wird man bei den starken Abweichungen der beiden Texte bei *D* und *R* selbständige Aufzeichnung anzunehmen haben, wofür auch die Melodievergleichung spricht: vgl. die Varianten der zweiten Singzeile sowie den verschiedenartigen harmonischen Verlauf der dritten (zu vergleichen ist nur die Melodie 10a).

D 9 = R 35. Während in Strophe 1 und der ersten Hälfte von Strophe 2 die Texte von *D* und *R* fast gleich sind und sich insbesondere der von Annette selbst der Melodie unterlegte Wortlaut näher an *R* anschließt, weicht die zweite Hälfte der Strophe 2 ab. Trotzdem wird man die ursprüngliche Identität für möglich halten und die Verschiedenheit auf Umbildung im Gedächtnis zurückführen dürfen. Die Varianten in der Melodie sind sehr unbedeutend.

D 12 = R 7. Textlich weichen die Fassungen bei *D* und *R* stark voneinander ab und sind außerdem mit zwei sich völlig fremden Melodietypen verbunden; man hat daher zwei selbständige Aufzeichnungen anzunehmen.

D 13 = R 20. *D* bietet nur 6, *R* 8 Strophen, aber bei der starken Übereinstimmung der Texte wird man von dieser Seite kein Hindernis sehen, Gleichheit anzunehmen und die Lücken in *D* auf Versagen des Gedächtnisses zurückführen. Bei dem Vergleich der Melodien fällt allerdings der charakteristische Oktavsprung zu Beginn bei *D* auf, den *R* nicht kennt, überhaupt ist die Melodie bei *D*, wenn auch durch nur leichte Änderungen, im Sinne einer Hornweise entwickelt ('Taghorn').

D 14 = R 33. Von Seiten des Textes besteht kein Bedenken, trotzdem die letzte Strophe von *R* (Wanderstrophe!) in *D* fehlt, beide Fassungen als identisch zu betrachten, wohl aber von Seite der Melodie: vgl. die starken Varianten im Vordersatz sowie die bedeutend lebhaftere, wenn auch auf gleicher harmonischer Grundlage beruhende Melodieführung im Mittelsatz bei *D*.

D 15 = R Anh. 10. Die beiden Texte des Liedes, zu dem in *R* die Melodie fehlt, sind bis auf unbedeutende Abweichungen gleich und zwei Korrekturen im Mpt. von *D* stellen Gleichheit mit *R* her an Stellen, wo der Wortlaut abwich. So wird man mit großer Wahrscheinlichkeit beide Aufzeichnungen für identisch halten müssen.

D 16 = R Anh. 15. Auch hier fehlt in *R* die Melodie. Die Varianten beider Texte sind so unbedeutend, daß ursprüngliche Identität anzunehmen ist.

D 18 = R 12. Von Seiten des Textes bestehen keine Bedenken — trotz der kleinen Verschiedenheiten — gleiche Quelle anzunehmen. *Denkmal*

(*D* Strophe 5 und 6) gegen *Treue* in *R* scheint aus einem andern Lied eingeführt zu sein und das Auftreten von *Treue* in *D* Strophe 7 möchte vielleicht darauf weisen, daß in *D* auch an den anderen Stellen ursprünglich dies Wort gestanden habe. Da jedoch die beiden Texte in *D* und *R* mit zwei sich völlig fremden Melodietypen verbunden sind, haben wir auf gegenseitige Unabhängigkeit der beiden Aufzeichnungen zu schließen.

D 19 = R 36. Die Texte sind in *D* und *R* so ähnlich, daß ursprüngliche Identität anzunehmen ist. Auch hier zeigt wieder der von Annette selbst unter die Melodie geschriebene Text, der das in der Schottschen Niederschrift in Zeile 4 der ersten Strophe fehlende *lärmt* bringt, eine nähere Stellung zu *R*. Die gegenseitigen Melodievarianten sind wenig charakteristisch und lediglich durch eine abweichende Verbrämung der Melodieführung entstanden; die Melodie ist überdies in der vorliegenden Form über weite Länderstrecken ziemlich fest, was ein Vergleich mit Ditfurth II, 190 zeigt.

D 21 = R 50. Die Texte dieser Nummer weichen so stark ab, daß für *D* und *R* zwei selbständige Aufzeichnungen wahrscheinlich sind. Dafür spricht auch ein Vergleich der Melodien: bei *D* endet die Schlußzeile auf der Dominante, während *R* eine normale Kadenzierung aufweist.

D 22 = R 22. Die Texte dieses Liedes weichen in *D* und *R* voneinander ab. Trotzdem möchte ich eine gleiche Quelle dieses seltenen Liedes, das nach Annettes Bemerkung 'nur einmal aus dem Mund einer alten Frau gehört worden' ist, nicht für ausgeschlossen halten, wenn ich auch annehme, daß sowohl W. Grimm wie Annette das Lied selbständig aufgezeichnet haben. Bei verschiedenen Zeiträumen und Gelegenheiten kann ein im Gedächtnis offenbar stark gelockertes Lied im Wortlaut stark variieren. Die Varianten in der Melodieaufzeichnung sind so gering und unwesentlich, daß von dieser Seite der Annahme einer Identität nichts im Wege steht.

D 24 = R 29. Von Seiten des Textes lassen sich trotz der auftretenden kleinen Varianten keine Einwendungen gegen die ursprüngliche Identität der Fassungen in *D* und *R* erheben, wohl aber von Seiten der Melodie: der Vordersatz ist in *R* demjenigen von *O Straßburg* angeglichen worden, während bei *D*, wie ein Vergleich z. B. mit Ditfurth II, 30 zeigt, das Ursprüngliche bewahrt ist; außerdem zeigt der Nachsatz stärkere Varianten; die Gestalt der beiden Melodien weicht hierdurch doch so stark voneinander ab, daß eine Identität der beiden Aufzeichnungen ausgeschlossen erscheint.

D 26 = R 32 (Bökendorf; nicht dagegen = R 31 münsterländisch). Die Texte in *D* und *R* sind bis auf unbedeutende Verschiedenheiten identisch. Nur Strophe 4 Zeile 2 und 3 bietet *D*: *An Gottes Segen Ist alles gelegen*, während *R Wenn ich nur habe Was mein Herz labe* hat. Diese Annäherung an den Vulgattext des Liedes in *D*, die sich leicht einstellen konnte, möchte ich nicht für schwerwiegend genug halten, um für zwei selbständige Aufzeichnungen einzutreten. Auch von Seiten der Melodie ist die Annahme einer Identität durchaus möglich, die Varianten sind nur sehr gering und beschränken sich auf Durchgangs- und Vorschlagsnoten.

D 28 = R 15. Text- und Melodiefassung ist in *D* und *R* so verschieden, daß mit Bestimmtheit auf selbständige Aufzeichnung geschlossen werden kann.

D 29 = R 41. Trotz vorhandener kleiner Verschiedenheiten im Wortlaut und dem Fehlen der angesungenen Schlußstrophe in *D* scheint die ursprüngliche Identität der beiden Textfassungen gegeben zu sein; auch die

Melodiefassung kann als identisch angesprochen werden: bei *D* ist die Melodielinie im ersten Halbsatz etwas stärker gekräuselt als bei *R*, im übrigen herrscht notengetreue Übereinstimmung.

D 30 = R 5. Der Text in *D* unterscheidet sich in Anlage und Wortlaut so stark von *R* und von der durch Reifferscheid in den Anmerkungen (S. 138) abgedruckten weiteren Fassung von Haxthausens, daß ein Zurückgehen auf gleiche Quelle wohl ausgeschlossen ist. Dazu kommt die starke Verschiedenheit der beiden Melodien: bei *R* eine Durweise, bei *D* der Vordersatz in Moll unter Verwendung eines auch bei *D* 27 und *D* 21 auftretenden Motivs; identisch ist nur der Nachsatz.

D 31 = R 39. Die Texte in *D* und *R* gehen wohl auf die gleiche Aufzeichnung zurück. Am Schluß versagt Annettes Gedächtnis, und sie weiß von der dritten Strophe nur mehr die zwei ersten Zeilen. Die Melodien zeigen zwar etliche Varianten; sie beruhen aber lediglich auf einer Verzierung des Melodieverlaufs, teils bei *D*, teils bei *R*.

D 35 = R 34. Die Fassungen in *D*, die keine Melodie bietet, und *R* sind trotz kleiner Abweichungen wohl identisch, und die Aufzeichnung des Liedes, die nach *R* aus dem Münsterländischen stammt, geht wohl auf Annette zurück.

D 36 = R 45. Auch hier fehlt in *D* die Melodie. Der Text weicht nur wenig von *R* ab und auch das Fehlen der vierten Strophe von *R* (Wanderstrophe!) kann nicht ins Gewicht fallen. Die Variante zu *D* Strophe 4, 2 nähert den Text an *R* und zeigt, wie die übrigen genannten Fälle, die Auflockerung des Liedes im Gedächtnis Annettes.

D 37 = R 43. Fast bis auf das Letzte im Wortlaut in *R* und *D*, die keine Melodie bringt, gleich und wohl ursprünglich identisch.

D 38 = R 27. Im ganzen ist *D*, bei der die Melodie fehlt, mit *R* identisch. Nur die Schlußstrophe geht in beiden eigene Wege. Die Variante zu Strophe 3, 3 (*fremde, fremde* statt *ferne, ferne*) nähert die Fassung von *D* an *R*. Ursprüngliche Identität der Aufzeichnungen möglich.

Schon oben (S. 84) haben wir hervorgehoben, daß wir einen dem ganzen Familienkreis gemeinsamen Schatz von Liedern anzunehmen haben, bei dem es meist unmöglich scheint, den ersten Aufzeichner zu ermitteln. So erklärt es sich, daß von den 22 Liedern, die in der 35 Stück umfassenden westfälischen Sammlung Annettes mit Nummern Reifferscheids sich decken, nach unserer obigen Untersuchung etwa 14 Stück in beiden Sammlungen auf die gleiche Aufzeichnung zurückgehen.

Die 13 Nummern Annettes, die bei Reifferscheid kein Gegenstück haben (es sind 1, 4, 5, 8, 11, 17, 20, 23, 25, 27, 32, 33), scheinen zumeist eine Art Eigenbesitz von ihr dargestellt zu haben, denn mit Ausnahme von Nr. 11 und vielleicht Nr. 17, das aber bei Haxthausen niederdeutsches Gewand trägt, finden sich diese Lieder nicht in einem Inhaltsverzeichnis der Sammlung Augusts von Haxthausen, während, diese Lieder eingerechnet, nicht weniger als 21 Oheim und Nichte gemeinsam sind[1]). Dieses Inhaltsverzeichnis Augusts[2]), das Herr Professor Arens in liebenswürdigster Weise dem Deutschen

[1]) Da das Inhaltsverzeichnis nur einen Teil der Sammlung A.s von Haxthausen bringt, läßt sich nicht sagen, ob sich nicht auch in dem andern Teil Lieder finden, die Annette und A. von Haxthausen gemeinsam sind. [2]) Es ist weder von August noch von Werner von Haxthausen geschrieben, wie die Handschrift zeigt (E. Arens).

Volksliedarchiv zum Geschenk gemacht hat, gehört sicherlich einer früheren Zeit an, denn aus dem Briefe Augusts von Haxthausen an Kretzschmer vom Jahre 1818[1]) ergibt sich, daß damals die Sammlung schon auf beinahe 400 Lieder angewachsen war, während ihr Umfang hier nur 139 Nummern beträgt. Am wahrscheinlichsten werden wir annehmen, daß das Verzeichnis sich auf die kleinere Sammlung bezieht, die August als Vorläufer der großen um Ostern 1818 herauszugeben beabsichtigte und die 'etwa 100 der schönsten mit den eigenthümlichen Melodien und Begleitung' enthalten sollte[1]).

Mit der Schottschen Niederschrift war aber nicht etwa Annettes Schatz von Volksliedern erschöpft. Schon durch die Art der Aufzeichnung konnte naturgemäß nur ein Teil des Besitzes erfaßt werden. Sich in einem bestimmten Augenblick auf das ganze Material zu besinnen, war kaum möglich, zumal durch das Verstreichen langer Zeiträume die Erinnerung vielfach verwischt war. Gelegentlich können wir auch noch Lieder nachweisen, die Annette tatsächlich gekannt hat, die aber in der Sammlung nicht enthalten sind. Wenn sie am 24. Oktober (1837) an ihre Mutter schreibt[2]): 'Meine Amme ist leidlich wohl. Vorgestern hatte sie Besuch von ihrem Bruder, dem kleinen Dorfschulmeisterlein', so verrät sie damit die Kenntnis eines viel verbreiteten Liedes über dieses Thema (KiV. Nr. 421). Im folgenden Jahre teilt sie ein Lichtmeßlied mit, das ihre Amme gesungen habe[3]), und 1839 spielt sie in einem Briefe an Professor Schlüter auf das Lied *O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt* an, das mit anderm Anfang fragmentarisch auch in ihrer Sammlung (Nr. 11) begegnet[4]). Daß sie in der 'Jagd' alte Jägerschreie und im 'Hirtenfeuer' alte Hirtenrufe benutzte, hat bereits G. Eschmann[5]) nachgewiesen, und der gleiche druckt auch[6]) die erste Fassung der 'Schmiede' mit dem volksmäßigen Jagdliede ab. Gotthardt hat in seinem Vortrag 'Die Stellung Annettens von Droste-Hülshoff zum Volksliede und Volksmärchen' (1921) S. 301 ff. einige Volkslieder veröffentlicht, die nach ihm Annette gesammelt hat; aber bei seiner öfteren Unzuverlässigkeit wird man die Sicherheit dieser Behauptung nicht ohne weiteres als gegeben erachten. Jedenfalls weise ich darauf hin, daß das Lied *As eck noch ne lütke Deren* auch in Werners von Haxthausen Sammlung enthalten war und von ihm in Mones Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit (1837) S. 168 abgedruckt ist. Ebenso taucht es, wie das Lied *Ach schönster Schatz, mein Augentrost*, in dem Inhaltsverzeichnis der Sammlung Augusts von Haxthausen auf. Eine Entscheidung darüber, ob Annette die Lieder auch ihrerseits aufgezeichnet hat, vermag natürlich nur die Kenntnis von Gotthardts Vorlagen zu geben. Doch mache ich darauf aufmerksam, daß, wie mich E. Arens belehrt, auch Gedichte, die Gotthardt als Schöpfungen Annettes abdruckt, Werner von Haxthausen zum Verfasser haben. So könnte Gotthardt hier ein ähnlicher Irrtum unterlaufen sein. Das von Gotthardt (S. 305) als eigne Dichtung Annettes aus dem Jahr 1838 wiedergegebene Lied *Ein Dörfchen ist nicht weit von hier* ist natürlich nicht von Annette und ihrer Künstlerschaft auch nicht angemessen. Es ist ein weitverbreitetes, zum Volkslied gewordenes Kunstlied, über das ich in den

---

[1]) Reifferscheid, Freundesbriefe S. 204f. [2]) Cardauns 136 Nr. 49. [3]) Cardauns 166 Nr. 55. [4]) Cardauns 201 Nr. 68. [5]) Annette von Droste-Hülshoff. Ergänzungen und Berichtigungen zu den Ausgaben ihrer Werke S. 95f.; Niederdräing S. 29f. Vgl. auch E. Arens im Lit. Handweiser 50 (1912), 52; 177. [6]) a. a. O. S. 172.

Kunstliedern im Volksmunde Nr. 386 einige Nachweise gegeben habe. Wenn das Blatt tatsächlich von Annette geschrieben ist, so handelt es sich um eine Aufzeichnung, die sie aus dem Volksmunde gemacht hat. Dagegen vermag ich in dem Liede *Es stehet ein Fischlein in einem tiefen See* trotz Arens und Niederdräing kein Volkslied zu sehen, sondern halte es für eigne Schöpfung mit Anlehnung an volksmäßige Diktion[1]). Keine Rede kann auch davon sein, den 'Grafen von Thal' nicht als eigne Schöpfung Annettes zu fassen[2]).

Die schon oben (S. 86) erwähnte Sammlung Schotts mußte bis vor kurzem im Original als verloren gelten. Da vermochte mit freundlicher Unterstützung des *Schiller-Nationalmuseums* E. Arens dort die Abschrift des ersten Teils der von Schott an Uhland gesandten Lieder nachzuweisen und hat daraus dann zwei Nummern abgedruckt[3]). Zu gleicher Zeit etwa hatte E. Seemann bei der Durcharbeitung der Volksliedschätze der Stuttgarter Landesbibliothek die Originale der Schottschen Sammlung aufgefunden, und wir konnten zu unserer Freude, als wir durch die Freundlichkeit der Landesbibliothek die Handschrift hier in Händen hatten, feststellen, daß es sich um die fast vollständige Sammlung Schotts und z. T. um Autographa Annettes handelte. Schotts Abschrift für Uhland und seine darauf bezüglichen Briefe an ihn sandte uns Herr Geheimrat Dr. Güntter aus dem Schiller-Nationalmuseum zu, so daß wir alles zu ruhiger und eingehender Durcharbeitung und Vergleichung hier benutzen konnten.

Dem Direktor der Landesbibliothek in Stuttgart, Herrn Dr. Rath, sowie dem Vorstand des Schiller-Nationalmuseums in Marbach, Herrn Geheimrat Dr. Güntter können wir für dies große Entgegenkommen und die Liebenswürdigkeit, unsere mehrfachen Anfragen zu beantworten, nicht genug danken. Die Fürstliche Bibliothek in Donaueschingen sandte uns freundlichst den Sammelband mit Liedern des 16. Jahrhunderts aus Laßbergs Besitz und Freifrau Marie Droste zu Hülshoff aus Meersburg ein Exemplar der von Schlüter herausgegebenen Lieder. E. Arens begleitete die Arbeit mit lebhafter Teilnahme und unterstützte uns durch liebenswürdige Beantwortung von Fragen. Auch J. Bolte und Schulte-Kemminghausen verdanken wir wertvolle Auskünfte.

Im folgenden geben wir eine genaue Beschreibung der Handschriften und eine Erörterung der Fragen, die sich an sie knüpfen und lassen dann einen Abdruck der Lieder folgen.

1. Landesbibliothek zu Stuttgart Cod. poët. et philol. 8° 49 (Sammelkapsel).

Beschreibung: 26 Einzelblätter 8° (10,6 × 16,5 cm), wasserzeichenlos, je ein Volkslied enthaltend, ferner ein einzelnes Blatt mit Vermerken Schotts (s. u.); zwei einzelne Blätter mit Abschriften von *Gott grüß mir die im grünen Rock* (Quellenangabe: 'Aus: Neue lustige Teutsche Lieder nach art der Welschen Canzonen, mit vier stimmen Componirt. durch Leonardum Lechnerum Athesinum fürstl. Würtenbergischen bestalten Componisten vnd Musicum. Nürmberg 1587. (die Texte sind, nach der Vorrede, durch einen Ungenannten damals neu gesetzt)') und: *Sollen nun die grünen Jahre* (aus der asiatischen Banise); ferner 4 Doppelblätter 8°, die längeren Lieder 2, 7, 30, sowie 32 + 33 enthaltend. Der Gesamtbestand ist mithin 37 Blätter. Die Lieder sind bis auf Nr. 20 und 22 mit Tinte durchnumeriert, außerdem tragen

[1]) Niederdräing l. c. S. 28. [2]) Abwegig Niederdräing l. c. S. 30. [3]) E. Arens, Heimatbll. der Roten Erde 1 S. 325.

die Blätter bis Blatt 35 oben rechts eine aus späterer Zeit stammende Bleistiftpaginierung. Gegenüber den Melodieniederschriften (s. u.) fehlen in den Oktavblättern die Texte für Lied 21 und 31 sowie für *Zu Straßburg auf der Schanz* (in den Melodieniederschriften mit einer doppelt auftretenden Nummer '16' bezeichnet). Geschrieben sind die Blätter z. T. von der Hand Annettes von Droste-Hülshoff, z. T. von der Hand Albert Schotts, und zwar von Annette Lied Nr. 1 (mundartlich) mit Ausnahme der nachträglich von Schott beigefügten Strophe 3, Lied Nr. 3 (ebenfalls mundartlich) mit Ausnahme der Anfangszeile, Lied Nr. 25 (mundartlich) von . . .*s de meint wi fryet no see* (Strophe 3) an, sowie die schließenden Lieder 30, 32 und 33. Ab und zu ist der Text von Schotts Hand mit Tinte korrigiert; teilweise war die Strophenform unterm Nachschreiben nicht gleich richtig erkannt, teilweise scheint der Text zunächst auch nicht ganz richtig oder lückenhaft von Annette aufgesagt worden zu sein, auch Hörfehler scheinen mit unterlaufen zu sein, so schrieb z. B. in Lied 23 Schott zuerst: *Se hadde schon en bunten Rock anstähn* statt: *Se hadde so'n en bunten . . .* Auch mit Bleistift hat Schott noch Korrekturen oder Zusätze angebracht. Er bedient sich deutscher und lateinischer Kursive; soweit er lateinische Buchstaben gebraucht, schreibt er vielfach nur mit Minuskeln (in dem unten folgenden Abdruck folgen wir der modernen Schreibweise). Annette von Droste schreibt schriftdeutsche Stellen mit deutscher, mundartliche mit lateinischer Kursive. Auf einigen Blättern finden sich auch Bleistiftnotizen Pfeiffers; bei Lied Nr. 3 hat Pfeiffer mit Bleistift verschiedene Änderungen der Mundartschreibung eingetragen. Auf Blatt 35 findet sich von Schotts Hand folgender Vermerk: 'An Uhland geschickt Nr. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10.
12. 14.
Sodann
Ach was mag mein Schatz wol denken
Habe mir keinen Schatz nicht mehr.
31. Mädchen hüte dich, trau keinem
Münster muß ich nun verlassen
Soll ich stets in Trauer leben.'

Auf der Rückseite von Blatt 35 sind einige Liedanfänge vermerkt, die Mehrzahl davon dann wieder ausgestrichen (als erledigt), darunter treten auch die im Manuskript nicht vorkommenden Lieder auf: *Es ritt sich ein Reiter v. stolzem Muth* und *Wohl hin, wohl hin es muß gescheiden sein.* Die Oktavblätter liegen in einem weinroten Umschlag, der die Aufschrift trägt: *Volkslieder / aus dem Münsterlande*)/*, Nr. 10 vom Bodensee.*

Die zugehörigen Melodien sind von der Hand Annettes von Droste-Hülshoff auf vier Doppelblätter mit Notenliniatur in Querquart niedergeschrieben; die einzelnen Melodien tragen eine Zählung, die mit der der Texte übereinstimmt; die Ziffer 16 tritt doppelt auf, Nr. 20 und 21 trugen ursprünglich die Bezifferung 17 und 18; vermutlich sind die jetzigen Nummern 16—20 unter der Anfertigung des Manuskriptes eingeschoben worden. Die Melodie von Lied 1 und 3 ist mit einem Zwischenraum von zwei Systemlinien geschrieben, als ob Annette die Absicht gehabt hätte, eine Klavierbegleitung dazu zu schreiben; dem *Ripplied* Nr. 21 ist ausnahmsweise eine solche beigegeben. Von dem letzten Doppelblatt sind nur noch drei Systemlinien beschrieben, der Rest ist leer. Die Notenblätter enthalten außer den 34 Volksliedmelodien noch *Und wohin soll ich mit euch gehn* (Quellenangabe von Schotts Hand: 'Aus W. Scotts Rockeby') mit Klavierbegleitung = Lieder mit Pianoforte-Begleitung Nr. 17; *Gott grüss mir die im grünen Rock* = Lieder mit Pianoforte-Begleitung Nr. 6, jedoch mit Varianten, namentlich in der Begleitung); *Welli gross Wunder schaue will* (*Der Tannhuser*) mit Klavierbegleitung (Bleistiftvermerk Schotts: 'Text in Hagens Leben der Dichter in Mones Anzeiger') und *Sollen nun die grünen Jahre* ohne Begleitung (Vermerk von Annettes Hand: 'Aus der asiatischen Banise'). Das ganze Manuskript steckt in einem weinroten Umschlag mit der Aufschrift: *Lieder, zum theil mit musik mitgetheilt zu Meersburg / von fräulein Nettchen Droste von Hülshoff. / im juli 1842.*

2. Schiller-Nationalmuseum Marbach.

Eine Abschrift der Lieder, jedoch ohne die Melodien, besitzt das Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Diese Handschrift besteht:

a) aus drei Doppeloktavblättern und elf einfachen Oktavblättern von gleicher Größe, wie die im Stuttgarter Manuskript; sie enthalten je ein Lied. Diese 14 Lieder

decken sich mit denen, die Schott auf Blatt 35 des Stuttgarter Manuskriptes als an Uhland gesandt bezeichnet hat. Sie sind sämtlich von Schotts Hand geschrieben und liegen in einem gleichen Umschlag wie die Stuttgarter Oktavblätter; Aufschrift: *Volkslieder / aus dem Münsterland*) / mündlich von Fräulein Anna / von Droste-Hülshof. / Meersburg im Juli 1842. — / *) Nr. 10 vom Bodensee.* Es handelt sich bei diesen Blättern um die Abschriften, die am 20. Juli 1842 mit dem oben (S. 86f.) abgedruckten Briefe Schotts an Uhland abgingen.

b) 10 Doppelblätter im Format 17,5 × 22 cm mit 17 Volksliedern in Abschrift Pfeiffers (das zehnte Doppelblatt bringt zwei Lieder aus dem Cgm 405 und 444), außerdem ein etwas kleineres Doppelblatt mit einem Lied in der Handschrift Schotts.

Diese Abschriften müssen am 13. November 1842 von Stuttgart an Uhland mit folgendem Begleitbriefe Schotts (Original im Schiller-Nationalmuseum, Signatur: 763) gesandt worden sein:

'Verehrter Lehrer!

Ich hoffte von Tag zu Tag eine Stunde zu finden, wo ich den Rest der Volkslieder, die ich mir von Frl. Droste für Sie habe dictieren lassen, vollends abschreiben könnte; ich bin aber seit Wochen mit bunten Geschäften so überladen, daß ich endlich zu Pfeiffers Güte Zuflucht nehmen mußte, durch die mir auch nach 24 Stunden schon die beiliegenden Abschriften bis auf eine, die ich selbst genommen habe, zugekommen sind .....'

Das ganze Manuskript, zusammen also 32 Lieder umfassend, liegt in einem Umschlag mit der Anschrift: 'Seiner Wohlgeboren / Herrn Professor Uhland / Tübingen / Frey / Schriftliche Sachen / Werth 1 Fl.'

Gegenüber dem Stuttgarter Manuskript fehlen Abschriften von Nr. 8, 21, 26, 32 und 33, dagegen enthält das Konvolut mehr: jene 4 Lieder, die Schott bereits im Juli unter Angabe der Zeilenanfänge auf Blatt 35 des Stuttgarter Manuskriptes als an Uhland gesandt notiert hatte (s. o. S. 94). Vielleicht hat Schott diese Lieder samt Nr. 31 dem Meersburger Originalmanuskript in der Eile urschriftlich entnommen, da er keine Zeit mehr fand zur Abschrift.

Von den an Uhland gesandten 32 Liedern nahm dann 1865 Georg Scherer eine Abschrift, die er später Erk zur Benützung überließ (s. E.-B. I S. XXIV Nr. 84). Sie finden sich infolgedessen auch im Erkschen Nachlaß, 29 an Zahl, da Erk die 3 von Uhland in seinen Volksliedern abgedruckten Nummern (s. S. 87 Anm. 1) nicht nochmals abschrieb. Die Lieder tragen bei Erk teilweise eine Nummerierung, die sich aber mit der Zählung in der Stuttgarter Handschrift nur insoweit deckt, als es sich um Lieder handelt, die bereits im Juli 1842 von Schott an Uhland gesandt worden waren (Nr. 12 irrtümlich als Nr. 14 bezeichnet; die im Stuttgarter Manuskript fehlenden, oben erwähnten vier Lieder und Nr. 31 tragen die Nummern 15—19). Die Sendung vom November ist dann mit 20—36 durchgezählt. Von **36** Volksliedern ist auch in dem Einsendervermerk auf S. 237 des 38sten Erkschen Bandes die Rede; er lautet: 'Durch Albert Schott notirt u. von Nr. 21 an von Frz. Pfeiffer (Stuttgart 13/11 1842) notirt. 36 Volkslieder aus dem Münsterschen. Mündlich von Fräulein Anna von Droste-Hülshof (in Meersburg im Juli 1842 bei ihrem Schwager von Laßberg) mitgetheilt. Durch Georg Scherer — aus Uhlands Nachlaß. Die Melodien fehlen leider'. Es scheint hier in der Zahlenangabe '36' ein Fehler vorzuliegen, der wohl dadurch zustande kam, daß Schott der Sendung vom November vier Lieder beilegte, die gar nicht von Annette herrührten, sondern vermutlich von ihm selbst in Süddeutschland gesammelt waren, nämlich die Lieder E 16656—16659 (= Erk XXXVIII, 195—198) (*Schätzle ruck ruck ruck; Nun adje zum Thor hinaus; Wer kann verdenken mich; Es war a mal a junger Knab'*; die Originale, nicht von Schott selbst geschrieben, befinden sich ebenfalls im Schiller-Nationalmuseum unter dem Uhlandschen Nachlaß). Bei der Durchzählung der durch Schott-Pfeiffer gesandten Lieder Annettes, die schon deshalb notwendig war, da die Numerierung zu Beginn Lücken aufwies, scheinen dann die eben genannten vier Lieder irrtümlicherweise mitgezählt worden zu sein. Am Kopf der Seite 195, mit der sie beginnen, ist denn auch von Erks Hand zu lesen: 'Uhlands handschr. Nachlaß. 36 Volkslieder aus dem Münsterlande. Mündlich von' ... hierauf klammerte Erk die '36' ein, strich das Übrige und fuhr fort: 'Handschriftlich von Albert Schott. (1842). Stuttgart. — Pfeiffer half. 13. Nov.' Die Erkschen Abschriften besitzen für uns keinen Quellenwert.

Für den nun folgenden Abdruck der Lieder ist die Stuttgarter Urschrift zugrundegelegt, außer bei den vier nur durch das Marbacher Manuskript erhaltenen Liedern 35—38. Bei dem Text der Anfangsstrophen ist die Fassung des der Melodieaufzeichnung unterlegten Textes wiedergegeben; etwaige Abweichungen in der zugehörigen Textaufzeichnung (es sind hier durchgängig die ersten Strophen nochmals verzeichnet) sind in die Anmerkungen verwiesen mit der Angabe: *Variante des Begleittextes.* Beim Abdruck der — im ganzen durchweg einwandfrei aufgezeichneten — Melodien mußten einige offensichtliche Notierungsfehler gebessert werden; die handschriftliche Lesart ist in solchen Fällen in der Anmerkung verzeichnet. Die Noten nach abwärts zu streichen pflegte Annette von Droste-Hülshoff meist erst, wenn sie im vierten Zwischenraum und höher stehen; in dieser Hinsicht sind beim Abdruck die heute geltenden Regeln stillschweigend durchgeführt. Auch in einem weiteren Punkte hält sich Annette von Droste-Hülshoff nicht an die notenschriftliche Gepflogenheit: nur bei Silbenverschleifung sich balkenverbundener Noten zu bedienen; in dieser Hinsicht ist an der Wiedergabe der Urschrift nichts geändert worden, ebensowenig als Bindebögen zugefügt wurden in Fällen, da Annette gegen die Regel geschwänzter Noten sich bediente. Da die Textunterlegung von ihr sorgfältig durchgeführt wurde, kommen Zweifel über die Textierung nirgends auf. Die Setzung der Interpunktion wurde unabhängig vom Manuskript durchgeführt, ebenso die Setzung großer Anfangsbuchstaben. Strophenzählung fehlt in der Urschrift.

1. Dat Mörnersleed[1]).

2. Dat wull de schöne Helena dohn,
Se wull met Gert Olbert ut riden gohn;
Se dei sik kleiden in Sammt un Seiden,
Se dei sick schnören int rode Gold.

3. Helene de kiekt tom Fenster herut:
'Nu kom, Gert Olbert, unn hale de Brud.'[4])
He nam se by ehr brunsidene Kleed,
Hee schwung se wull achter sick up sin [Perd.

4. Se ridden de grune Heide entlank,
Se ridden drei Dag un drei Nächte lank.
'Gert Albert, Gert Albert, mein Schätze- [lein,
Es muss auch gegessen und getrunken [sein.'

5. "Do giernter*), unner giernter gent [Linienbaum,
Da soll gegessen und getrunken sein."
Se satten nieder int grune Gras,
Den kühlen Wyn drunken se ut dat Glas.

6. "Wust du di keisen den Dannigen- [boom?
Oder wust du di keisen den Waterstrom?
Oder wust du di keisen dat blanke [Schwert?"

7. 'Ik will nich keisen den Dannigen- [boom,
Ik will nich keisen den Waterstrom,
Vierl laiwer keis ik dat blanke Schwert,
Dat is Helena ehr Häuft wol werth.

*) drüben, jenseits. [Vermerk von Schotts Hand.]

---

[1]) Diese Überschrift in dem von Annette selbst geschriebenen Begleittext. [2]) Im Begleittext: *Wel.* [3]) Im Begleittext: *will.* [4]) Str. 3, 1—2 nachträglich von Schotts Hand eingeschoben; 3, 3—4 + 4, 1—2 bildeten die dritte Strophe in der ursprünglichen Niederschrift.

8. Trek ut, trek ut din sidene Kleed,
Junkfraulik Bloot springt wiet un breet,
Wen et di besprützte, dat dei mi leed!'

9. Un as he sick had ter Siden gekehrt,
Do nam Helena dat blanke Schwert,
Do flog sin Häuft wol öwer dat Perd.

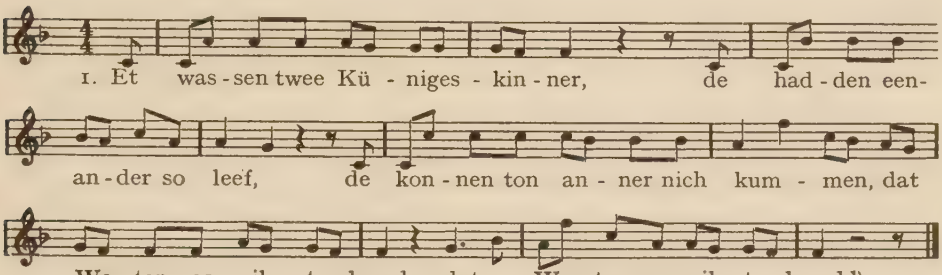
10. Do sprak to ehr dat falske Hert:
"Wol achter min Perd do hangt en Hoon,
Do mot Helena in bloosen dohn."

11. 'Dorin te bloosen dat wör nich goot,
Dann leipen mi alle de Mörners no,
As wie de Hunde den Hasen doot.'

12. Frau Jutte de keek tom Fenster
"Helena, wo ist mein Söhnelein? [herut:
Helena, wo ist dein Schätzelein?"

13. 'Dein Söhnelein lebt und ist nicht todt,
He sit unner giernter gent Linienboom,
Un spierlt met sierwen Junkfräulein
De achte de soll Helena syn, [schoon,
De achte de most he sölwer syn.'

2.



2. 'Leef Herte, kanst du der nich swem-
Leef Herte so swemme to mi! [men?
Ik will di twe Keskes upsteken,
Un de söllt löchten to di!'

3. Dat horde ne falske Nunne[2])
Up ere Slopkammer, o we!
Se dey de Keskes utdömpen;
Leef Herte bleef in de See.

4. Et was up en Sundage Morgen,
De Lüde wören alle so fro;
Nich so de Künigesdochter,
De Augen de seten ehr to.

5. 'O Moder', sade se, 'Moder,
Mine Augen doht mi der so we;
Mag ik der nich gohn spatzeren
An de Kant von de ruskende See?'

6. "O Dochter", säde se, "Dochter,
Allene kanst du der nich gohn;
Weck up dine jüngste Süster,
Un de sall met di gohn."

7. 'Mine allerjüngste Süster
Is noch so'n unnüsel Kind,
Se plücket wol alle de Blömkes,
De an de Seekante sind.

8. Un plückt se auk men de wilden
Un lätt de tammen stohn,
So segget doch alle de Lüde:
Dat het dat Künigskind dohn!

9. O Moder', sede se, 'Moder,
Mine Augen daht mi der so we;
Mag ik der nich gohn spatzeren
An de Kant von de ruskende Se?'

10. "O Dochter", sede se, "Dochter,
Allene sast du der nich gohn;
Weck up dinen jüngsten Broder,
Un de sall met di gohn."

11. 'Min allerjüngsten Broder
Is noch so'n unnüsel Kind,
He schütt wull alle de Vügel,
De up de Seekante sind.

12. Und schütt he auk men de wilden
Un lätt de tammen gohn,
So segget doch alle de Lüde:
Dat het dat Künigskind dohn.

13. O Moder', sede se, 'Moder,
Min Herte doht mi der so we,
Laet andere gohn tor Kerken,
Ik bed' an de ruskende See!'

14. Da sat de Künigesdochter
Up 't Hoefd ere goldene Kron,
Se stack up eren Finger
En Rink von Demanten so schon.

15. De Moder genk to de Kerken,
De Dochter genk en de Seekant,
Se genk der so lange spatzeren,
Bes se enen Fisker fand.

[1]) Im Begleittext einige orthographische Varianten. [2]) *nunne* mit Bleistift korrigiert aus *runne*.

16. 'O Fisker, leeveste Fisker!
Ji könnt verdeenen grot Lohn:
Settet jue Netkes to Water,
Fisket mi den Künigessohn!'

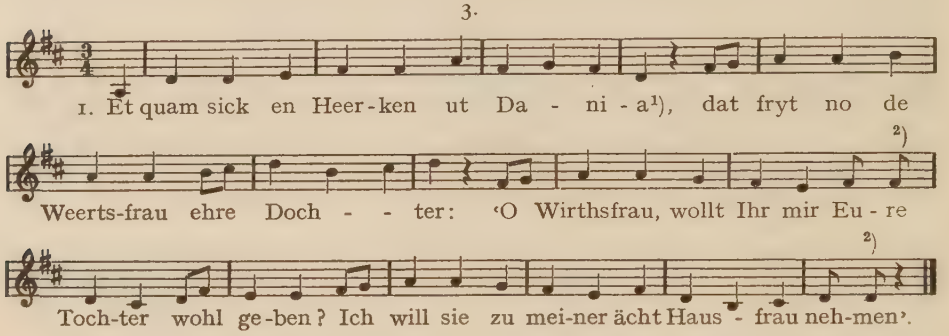
17. He sette sin Netkes to Water,
De Lothkes sünken to Grund,
He fiskde und fiskde so lange,
De Künigssohn wurde sin Fund.

18. Do nam de Künigesdochter
Von Hoefd ere goldene Kron:
'Sü do, woledele Fisker,
Dat is ju verdeende Lohn!'

19. Se trock von eren Finger
Den Rink von Demanten so schon:
'Sü do, woledele Fisker,
Dat is ju verdeende Lohn!'

20. Se namm in ere blanke Arme
Den Künigssohn, o we —
Se sprank met em in de Wellen.
'O Vader un Moder, ade!'

3.



2. "O Heer, mine Dochter is viel te klein,
Se kann der den Heeren un Growen nich deinen;
Se is der nich öller as sieven Johr,
Se kann der vör kine Marggrövin be-stohn."

3. De Moder in de Kammer gink,
Gold un Sammet ehre Dochter ümfink;
Se kled ehre Dochter in brune Siden,
Dat se könn met den Marggrowen riden.

4. "O Dochter, wenn du in dat frömde Land kümmst,
Wem willst du klagen all din Leed?"
'Das will ich klagen in Dania
Meinem ächten rechten Manne.'

5. "O Dochter, wenn du der te Diske wust gohn,
Kammermägede most du hon,
Kammermägede friske,
De di der bedeinet to Diske.

6. O Dochter, wenn du der te Bedde wust gohn,
Hundert Keersen de sterket se an;
Sesse de stoht der te löchten
Wol up de Marggröwin ehr Söchten."

7. De Heer wol in dat frömde Land gonk,
Do queimen de Boerden ut Dania,
He söll doch geschwind no Dania kum-men
To siner Hertallerleiweste.

8. As de Heer up Groonheide quam,
Ludden de Klocken in Dania.
'O Schäfrinn, wem gilt das Läuten?
Gilt das den jungen Bräuten?'

9. "Dat gelt de jungen Brüde nich,
Fürwohr auk de ollen Lüde nich,
Et gelt de Marggröwin ehre Gnoden,
Se is der gestorven in ehren Krohm."

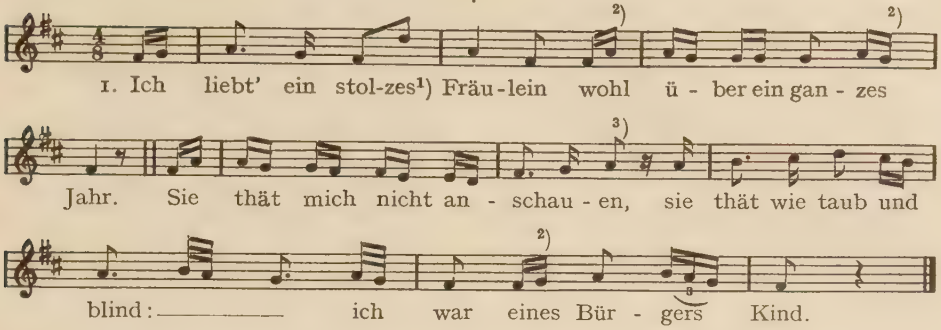
10. Wat trok de Heer ut der Tasken so lank?
Ene goldne Kierde*), un de was blank.
'Allda, allda, o Schäferinn mein,
Weil du sie genannt die Marggräfin dein!'

11. As de Heer no Dania quam,
Leit he en klein Kapelleken baun,
Darin sollt ruhen die Liebste sein
Mit ihrem kleinen Kindelein[3]).

*) Kette. [Anm. der Urschrift.]

[1]) Im Begleittext zwei orthographische Varianten. [2]) Im Original Viertelsnote ohne Aufteilung in 2 ♩. [3]) Im Begleittext noch verschiedene Bleistiftkorrekturen, die eine andere Wiedergabe mundartlicher Formen bezwecken. In Zeile 2 von Strophe 1 außerdem *Dat* in *De* korrigiert.

4.



2. Ich gieng einmal spazieren,
Spazieren in den Wald,
Da begegnet mir das stolze Fräulein
Kaum achtzehn Jahre alt
Ganz einsam in dem Wald.

3. Ich thät sie freundlich grüssen,
Sie aber dankte mir nicht,
Ich nahm sie in meine Arme,
Sie gab sich geduldig darein:
'Ach Gott, was soll das sein!'

4. Zu Münster in dem Wirthshaus,
Allwo ich aß und trank,
Da kam das stolze Jungfräulein
Mit ihren Vasallen zur Hand
Und legt' mich in Ketten und Band.

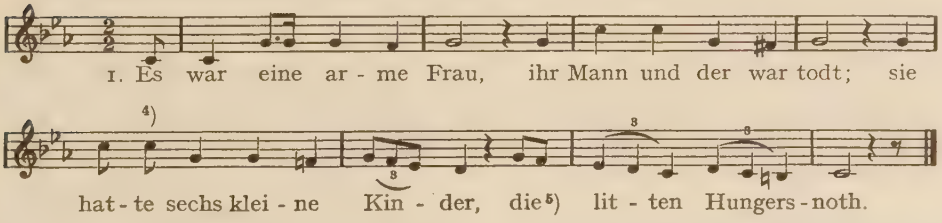
5. Zu Münster in dem Kerker,
Wo ich gefangen saß,
Da kam meine liebste Mutter:
'Mein Sohn, was machst du hier,
Mein Sohn, was machst du hier?'

6. "Und was ich hier nun mache,
Das kann ich euch wol sagen:
Ich hab' ein adlich Jungfräulein
Um ihre Ehr' gebracht."
'O weh, wat en Schimpf is dat!'

7. "O ihr Herren von Münster,
Ich hab' eine Bitte an euch:
Wollt ihr den Kirchhof mir schenken,
Worauf ich ruhen mag
Bis an den jüngsten Tag."

8. "'Der Kirchhof ist nicht unser,
Der Kirchhof gehört der Stadt.
Dein Leib muß an den Galgen,
Dein Kopf wol an das Rad.'"
"O weh, wat en Schimpf is dat!"

5.



2. Die Frau die macht' sich auf,
Sie gieng den sauren Gang
Zu ihrer reichen Schwester,
Die sie in Freuden fand.

3. 'O Schwester, Schwester mein,
Gieb mir ein wenig Brot,
Denn meine 6 kleinen Kinder,
Die leiden Hungersnoth!'

4. "O Schwester, Schwester mein,
Das Brot, was ich habe im Schrein,
Das mag wol werden zu Steine,
Die Butter mag werden zu Blut!"

5. Der Mann der kam zu Haus,
Er wollte schneiden Brot;
Das Brot war hart wie Steine,
Die Butter wie Blut so roth.

---

[1]) Im unterlegten Text korrigiert aus *adlichs.* [2]) In der Urschrift fälschlich: ♩♫
[3]) In der Urschrift fälschlich: ♩. [4]) In der Urschrift nur Viertelsnote. [5]) Im Begleittext: *Sie.*

6. "'O Fraue, meine Frau,
Was für Sünde hast du gethan,
Daß du deine arme Schwester
Ohne Brot hast lassen gan?'"

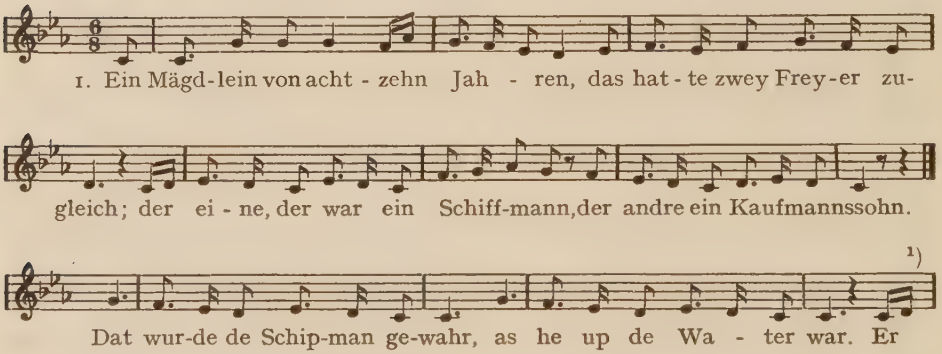
7. Die Frau die macht' sich auf,
Sie gieng den traurigen Gang
Zu ihrer armen Schwester,
Die sie im Schlafe fand.

8. "O Schwester, Schwester mein,
Vergieb mir meine Schuld,
Gieb mir deine 6 kleinen Kinder,
Ich will sie kleiden in Silber und Gold."

9. 'O Schwester, Schwester mein,
Gott der Herr hat uns bedacht,
Daß wir nicht Hunger leiden;
Wir schlafen bei Tag und bei Nacht.'

10. Die Frau die macht' sich auf,
Sie gieng den traurigen Gang
Zu ihrem eignen Hause —
Da stand das Haus in Brand.

6.



2. Sie gieng der zu ihren Verwandten,
Sie sprach der ein Wörtlein davon.
'So lass du fahren den Schiffmann,
Nimm du der den Kaufmannssohn!'

3. Dat wurde de Schipman ghewar,
Aß he up dem Water war;
Er gieng von einer Stadt zur andern,
Bis er sein Feinsliebchen fand.

4. Se satt in eren Slopkämmerlein
Un grüllte ere gholdighen Hår.
"Eine Krone von 800 Gulden,
Ist das dir nicht Treue*) genug?"

5. 'Ich weiss der von keiner Treue,
Ich weiss der von keinem Schatz;
So soll mich der böse Feind holen,
Wenn ich der von Treue was weiss.'

6. Am 5ten Tag als die Hochzeit war,
Aß man te Tiske wolt ghon,
Da kam der böse Feind aus der Hölle
Und setzte sich oben an.

7. He att der ja nich, he trank der ja nich,
He danzte ja met de Brut,
Er nahm se bei ihrer schneeweissen Hand,
Zum Fenster flog er mit er herut.

8. Am 3ten Tag, als die Begräbnis war,
Aß man te Grave wolt gohn,
Da kam der böse Feind aus der Hölle
Und ghonk vor dem Brütigham stohn.

9. 'Was thust du trauren und weinen,
Was bist du so betrübt?'
"Soll ich nicht trauren und weinen,
Ich hab' ja verloren mein Feinslieb."

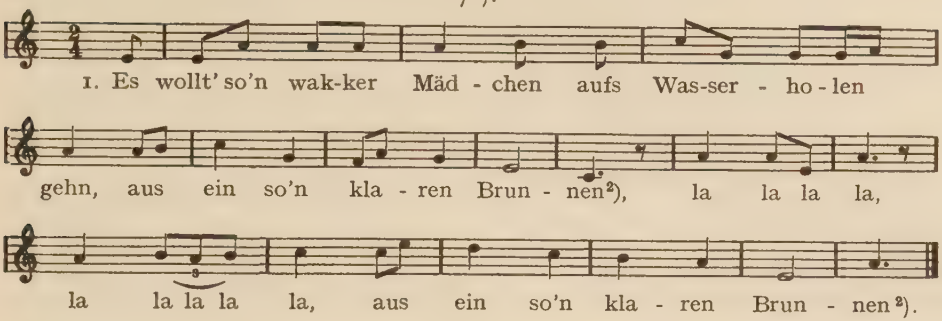
10. 'Schuh' und Kleider sind deine,
Leib und Seele sind meine;
Du kriegst sie ja nimmermehr!'

*) d. i. Pfand der Verlobung [Anm. im Original].

---

1) Diese auf die vordere Hälfte von Strophe 3 sich erstreckende Melodieänderung ist mit Bleistift von Annette nachgetragen. Den letzten Takt schrieb sie rhythmisch falsch, nämlich: | ♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |.

7[1]).



2. Sie zog so'n schneeweisses Röcklein
Dadurch schien ihr die Sonne. [an,

3. Sie wandt' sich wol hin, sie wandt' [sich wol her,
Sie meint', sie sei der alleine.

4. Wer kam dann heran? Es war ein [Reitersmann;
Ihn grüßt das Mädelein feine.

5. 'Bist du ein Mädelein hübsch und [fein,
Du kannst gar wol meine Buhle sein.'

6. "Ich bin der ein Mädelein von 18 [Jahren
Ich bin auch gern alleine;

7. Doch bringst du mir 3 Röselein so [hübsch und so fein,
Als ob sie im Sommer gewachsen sein —".

8. 'Im Winter da wachsen keine Rosen,
Im Sommer da stehn sie der schöne.'

9. Er gieng über Berg un grune Thal,
Er konnt' keine Röselein finden.

10. Da kam er vor der Frau Maler Thür.
'Frau Maler is Sie der darinne?

11. So mal' Sie mir 3 Röselein so [hübsch und so fein,
Als ob sie im Sommer gewachsen sein!'

12. Und als die Röselein fertig waren,
Da fieng er an zu lachen.

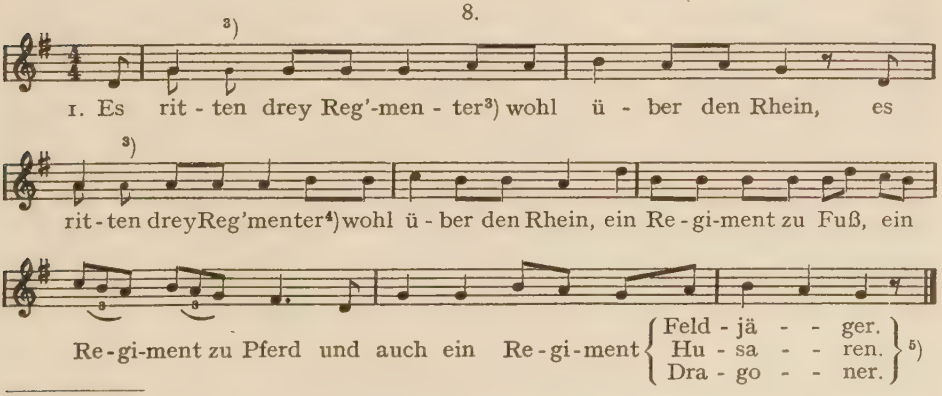
13. Ich weiß ein hübsches Mädelein,
Das will ich traurig machen.

14. Und als er ihr nun die Röselein [bracht',
Da fieng sie an zu weinen.

15. "Hab' ich der ein Wörtlein in [Schimpf geredt,
Im Scherz is es der gemeinet!"

16. 'Solche Wörtlein, die redet man nicht [im Scherz,
Die muß man im Ernste meinen!'

8.



[1]) Die Melodie wurde (in der Haxthausenschen Fassung) in genialer Weise von Zuccalmaglio zu seiner Fälschung *Feinsliebchen du sollst mir nicht barfuß gehn* (Kretzschmer II Nr. 55) verwendet. [2]) Im Begleittext: *Bronnen.* [3]) In der Urschrift nur Viertelsnote. [4]) Im Begleittext: *Regimenter.* [5]) Im Begleittext steht nur: *Husaren.*

2. Sie kamen vor einer Frau Wirthin [Thür,
Sie klopften wol an, sie traten wol herein;
Schwarzbrauns Mädelein war ganz allein.

3. 'O schönstes Mammeselleken, was [weinen Sie so sehr?'
"Von Ihrer Companie ein junger Officier,
Der hat mir meine Ehre genommen."

4. Der Leutnant, das war ein Donner- [wettersmann,
Die Trommel liess er schlagen :|,
Den Feldmarsch liess er blasen.

5. Der Hauptmann, das war ein gar [zorniger Mann,
Einen Galgen ließ er bauen :|,
Dran sollt' man den Fähnrich hängen.

6. Am andern Morgen kam des Fähn- [richs seine Frau,
'|: Ach Gott, wo ist mein Mann,
Wo ist er denn geblieben?'

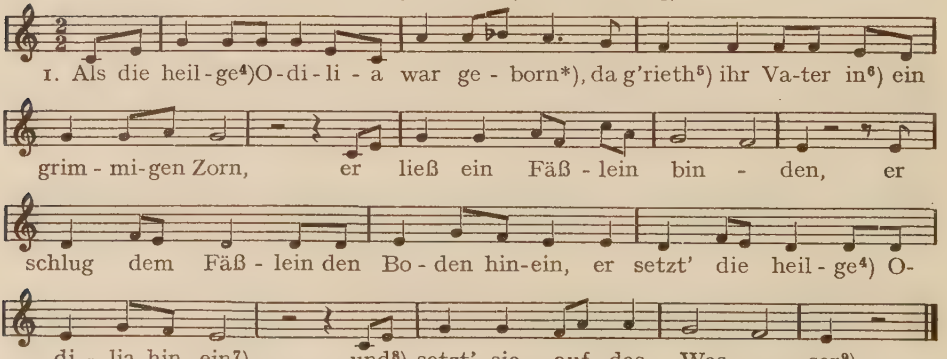
7. "Und wo er geblieben ist, das weiss [ich wol:
Dort auf dem grünen Rasen vor dem Braunschweiger Thor
Da haben ihn 3 Jäger erschossen."

9.

2. Die Wächter sind bestellt,
Sie möchtens gerne seh'n,
Ihnen aber zum Verdruss,
Soll gar kein Blick geschehn.

Begehre keinen Blick
Und keinen Liebeskuss,
Weil niemand ausser uns
Die Liebe merken muss.

10. Die heilige Odilia (Aus Mersburg).



*) *al.* Es war eine h. Odilia geborn [Vermerk im Original].

Varianten des Begleittextes: [1]) *bleibst* [2]) *denke* [vorzuziehen!] [3]) *fang es* [4]) *h.* [5]) *hatt'* [6]) (fehlt) [7]) *setzte d. h. O. darein.* [8]) *Er* [9]) Obwohl die Melodie 6-zeilige Strophen verlangt, sind im Begleittext die Strophen als Dreizeiler wiedergegeben. Die Überschrift des Liedes ist dem Begleittext entnommen.

2a. Sie schwamm wol bis zu dem drit-
[ten Tag,
Sie schwamm dem Müller vor das Müh-
Dass es ihm die Mühle gestellet. [lenrad,

2b. Der Müller sprang zum Thürle
[hinaus:
'Ach Gott, was ist in unserem Haus,
Das mir die Mühle gestellet.'

3a. Er zog die h. Odilia heraus,
Er zog sie auf bis ins zwanzigste Jahr,
Bis dass sie ein wackeres Mädlein war.

3b. Die Bürgersleut haben böse Kind,
Sie sagen, Odilia sei ein gefundenes Kind,
Sei geschwommen auf dem Wasser.

4a. 'Und ob ich ein gefundenes Kind
[mag sein,
So will ich suchen mein Mütterlein,
Meinen Vater will ich beweinen.'

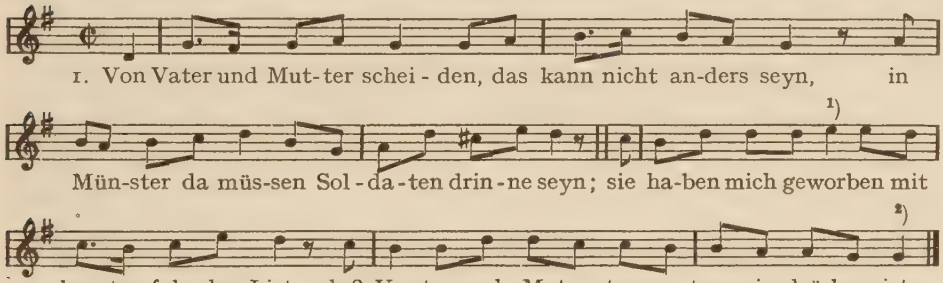
4b. Sie kniet wol auf dem Marmelstein,
Sie knieet Löcher in ihre Gebein,
Sie weinet Falten in die Backen.

5a. Sie schaut alleweil wol um und um,
Ob noch ihr armer Vater nit kumm,
Wol aus der höllischen Flamme.

5b. "Schau hin, schau hin, du flenni-
[ges Gut,
Hier hast du deinen Vater aus der höllі-
[schen Glut,
Wol aus der höllischen Flamme."

6a. Es ist geschehen, geschieht nimmer-
[mehr,
Dass ein Kind seinen Vater aus der Glut
[erlöst,
Wol aus der höllischen Flamme.

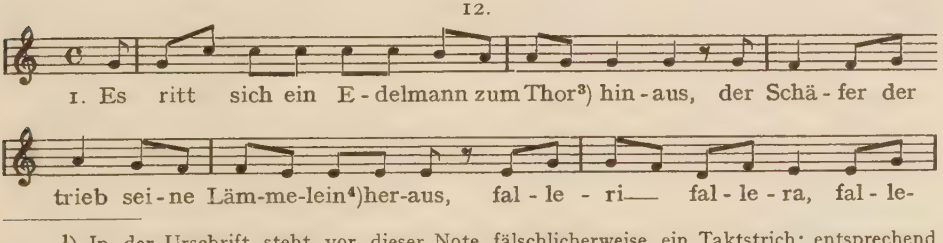
11.



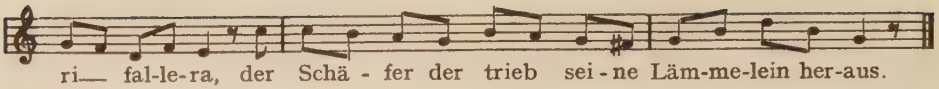
2. Die Mutter, die gieng zu dem Haupt-
[mann wol hin.
'Herr Hauptmann, lassen Sie den Sol-
[daten ziehn!
Ich will Ihnen geben mein ganzes halbes
[Gut,
So sehn Sie den Soldaten, das junge,
[junge Blut.'

3. Münster das ist so 'ne wunderschöne
[Stadt,
Drin lebet so mancher brave Soldat,
So mancher schöne und brave Soldat,
Der Vater und Mutter verlassen hat.

12.



[1]) In der Urschrift steht vor dieser Note fälschlicherweise ein Taktstrich; entsprechend sind dann auch im folgenden die Taktstriche um zwei Viertel verschoben. [2]) In der Urschrift steht am Ende irrtümlicherweise noch eine Viertelspause. Varianten des Begleittextes: [3]) *Thore*, [4]) *Lämmerlein*. Im Erkschen Manuskript (Bd. 38, S. 234) findet sich bei diesem Liede der Vermerk: 'Vom Bodensee 1842. Uhlands Nachlaß durch Albert Schott aufgez.' Es muß hier ein Irrtum vorliegen; weder in der Stuttgarter Handschrift noch in der Schottschen Abschrift findet sich ein Hinweis darauf, daß das Lied am Bodensee aufgezeichnet wurde; vielleicht ist der Vermerk von Nr. 10 her verschleppt.



2. Der Edelmann, der zog sein Hütlein [wol ab
Und wünscht dem Schäfer einen schönen [guten Tag.

3. 'Ach Edelmann, lass dein Hütchen [nur auf,
Ich bin nur ein armer Schäfersohn.'

4. "Bist du nur ein armer Schäfersohn,
Du gehst ja in Samt und in Seide herum!"

5. 'Was geht das den stolzen Edelmann [an,
Wenn es mein Vater bezahlen kann.'

6. Der Edelmann gerieth in ein'n grim- [migen Zorn
Und warf den Schäfer wol in den Thorn.

7. 'O Edelmann, o lass meinen Sohn [doch am Leben,
Ich will dir auch 300 Lämmelein geben.'

8. "300 Lämmelein die helfen mir nicht,
Dein Sohn muss sterben am Hochgericht!"

9. 'O Edelmann, o lass meinen Sohn [doch am Leben,
Ich will dir auch 300 Goldgulden geben.'

10. "300 Goldgulden, das ist mir kein [Geld,
Dein Sohn der muss sterben im freien [Feld!"

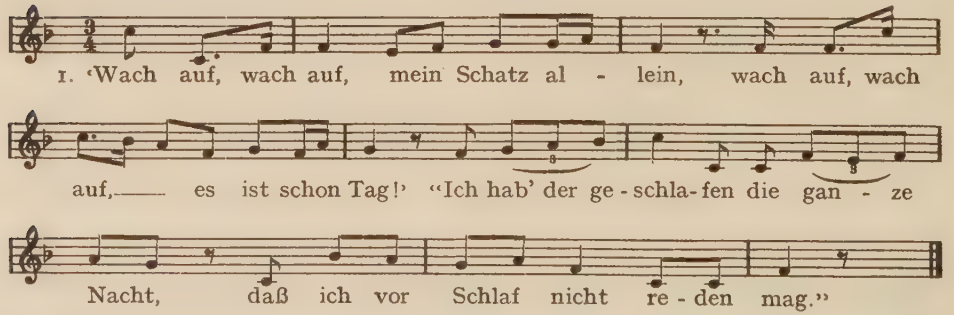
11. 'O Edelmann, o lass meinen Sohn [doch am Leben,
Ich will dir auch 12000 Goldgulden geben.'

12. "Kannst du mir 12000 Goldgulden [geben,
So kann auch dein Sohn meine Tochter [wol nehmen."

13. 'Deine Tochter, die muss auch die [rechte sein,
Sonst nähm' sie keinen armen Schäfers- [sohn.'

14. Und hätte der Schäfer dieser Rede [geschwiegen,
So wär' sein Sohn auch am Leben ge- [blieben.

13.



2. 'Hast du geschlafen die ganze Nacht,
Dass du vor Schlaf nicht reden magst:
Ich will dir geben Goldring allein,
Ich kann nicht immer bei dir sein.'

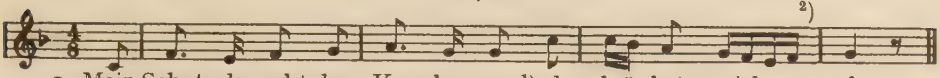
3. Der Knab' kam in ein fremdes Land,
Da kam ein Bot', seine Herzliebste wär [krank.
Sie war so krank bis auf den Tod,
Lag manchen Tag und sprach kein Wort.

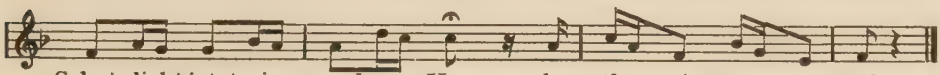
4. Der Knabe in die Kammer trat,
Seine Herzliebste auf dem Bette lag.
'Guten Tag, guten Tag, mein Schatz [allein!'
"Mein Leben wird bald zu Ende sein."

5. Der Knab' nahm sie in seinen Arm,
Da war sie kalt und nicht mehr warm.
Sie ist in meinen Armen verschieden
Und ist eine reine Jungfrau geblieben.

6. Der Knab' liess sich machen ein [schwarzes Kleid
Zum Zeichen seiner Traurigkeit,
Zum Zeichen seiner betrübten Zeit,
Daß Gott sie hat von einander scheidt.

14.





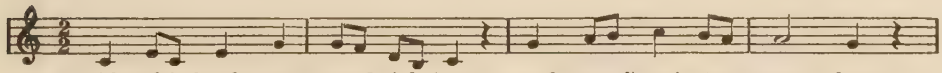
2. Es fliegt der so manches Vögelein
Einander in sein Nest,
Es isst und trinkt, gleich was es will,
Es isst und trinkt, gleich was es will!
Dazu das allerbest.

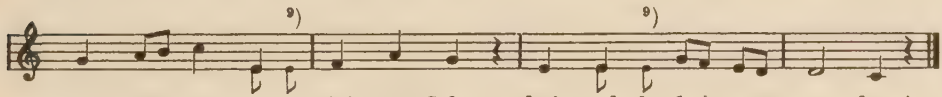
3. 'Bist du der ins Herz[5]) geflogen,
So flieg der auch wieder[6]) heraus.'
"So bist du doch mein Schatz gewesen,
So bist du doch mein Schatz gewesen".
'Was soll ich machen draus[7])?'

4. Ich hab' einen Kopf und der ist toll,
Ist alle Tage voll;
Von Wankelmuth, Bekümmernis,
Von Wankelmuth, Bekümmernis
Ist er alle Tage voll.

5. Ich hab' einen Kopf und den für mich,
Ein jeder ein'n für sich;
So lang ich ihn besitzen kann,
So lang ich ihn besitzen kann,
Lass ich ihn nicht im Stich.

15.





2. Heirath du keinen andern nicht,
Bis ich wiederum komme;
Geschieht es auch im Winter nicht,
Geschieht es doch im Sommer.

3. Wenn du hörst ein Vögelein
In dem Walde singen,
So gedenke, dass es dir
Gute Botschaft bringen[10]);
So gedenke du, dass ich
Nimmer von dir lasse.'

5. "Nimmermehr verlass ich dich,
Weder hier noch dorten,
Eingenommen hast du mich
Mit so süßen Worten;

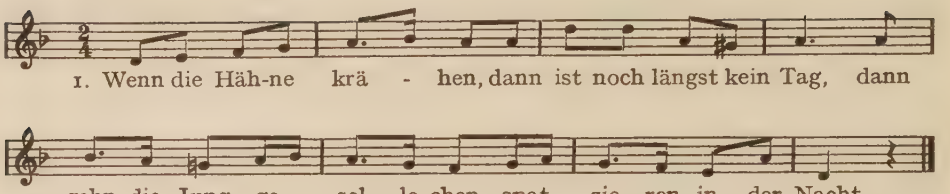
6. Eingenommen hast du mich,
Muss ich selber sagen,
Und so viel wie du nach mir,
Thu' ich nach dir fragen."

4. Und wenn dich der Wind anweht
Mitten auf der Gasse,

---

[1]) Im Begleittext: *Krebsgang.* [2]) In der Urschrift fälschlich: [3]) Das ♭ ist mit Bleistift nachgetragen. [4]) In der Urschrift fälschlich: [5]) Nachträglich mit Bleistift durchstrichen und in *Nest* korrigiert. [6]) Dahinter mit Bleistift: *um.* [7]) Durch Bleistift korrigiert in *daraus.* [8]) Im Begleittext: *noch.* [9]) In der Urschrift nur Viertelsnote. [10]) Durch Bleistiftkorrektur wurde die Zeile nachträglich verbessert in: *Botschaft thäte bringen.*

16.



2. Und wenn sie denn spatzieren gehn,
Sie sind nicht gern allein,
Dann klopfen sie ans Schlafkämmerlein:
'Feinsliebchen lass mich ein!'

3. "Ich stehe jetzt nicht auf
Und lasse dich nicht ein,
Ich hörs an all deiner Stimme wohl,
Dass du mein Liebchen nicht seist."

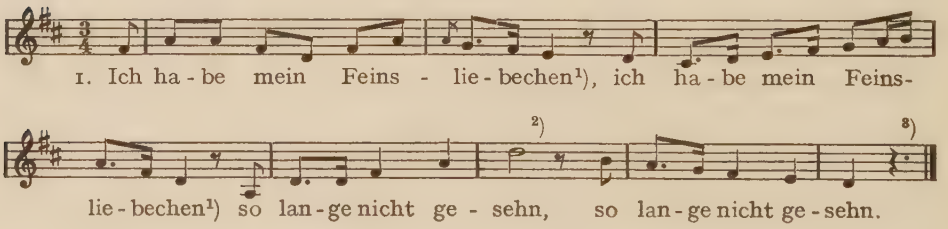
4. 'Hörst dus an all meiner Stimme [wohl,
Dass ich dein Liebchen nicht bin,
So zünd wol an dein Lichtelein,
So siehst du, wer ich bin.'

5. "Mein Licht ist ausgebrannt,
Mein Feuer ist ausgesandt."
'Ade, du Herzallerliebeste,
Ich geh' nach Engelland.'

6. "Gehst du nach Engelland,
Wann kömmst du wieder heim?"
'Mitten in dem Sommer,
Wol in der schönsten Zeit.'

7. Wenn es Rosen schneit
Und regnet kühlen Wein,
Da muß ein jeder Knabe
Bei seinem Feinsliebchen sein.

17.



2. Ich sah sie gestern Abend
Wol vor dem Fenster stehn.

3. Sie dacht', ich sollt' sie grüssen,
Die Mutter sollts nicht wissen,
Die Mutter wards gewahr.

4. 'O Tochter, willst du freien,
Es wird dich schon gereuen,
Gereuen wird es dich!

5. Wenn dann die jungen, jungen Mäd- [chen
Mit ihren Blumen-Blumenkränzchen
Wol auf dem Tanzboden stehn,

6. Da musst du junges, junges Weibchen
Mit deinem zarten, zarten Leibchen
Wol an der Wiegen stehn.'

7. Und hätt das Feuer nicht so sehr [gebrennt,
So wär' die Liebe auch nicht angezündt;
Das Feuer brennt so sehr,
Die Liebe noch viel mehr[4]).

[1]) Im Begleittext *Feinsliebichen.* [2]) In der Urschrift fälschlich: 𝄽 statt 𝄽 𝅘𝅥𝅯 . [3]) In der Urschrift stehen am Schlusse irrtümlicherweise zwei Viertelspausen. [4]) Diese Zeile mit Bleistift von derselben (Schotts) Hand hinzugesetzt.

18.

2. Und als das Mägdlein das vernahm,
Dat he da gefangen war,
Sie gieng da so bitterlich weinen
Zu Münster wol über den Steinen
Bis vor des Capitäns Haus.

3. 'O Capitän, liebester Capitän mein,
Hab' eine Bitte an euch:
Wollt ihr meiner Bitte gedenken,
Den schönen Soldaten mir schenken
Und geben wieder los!'

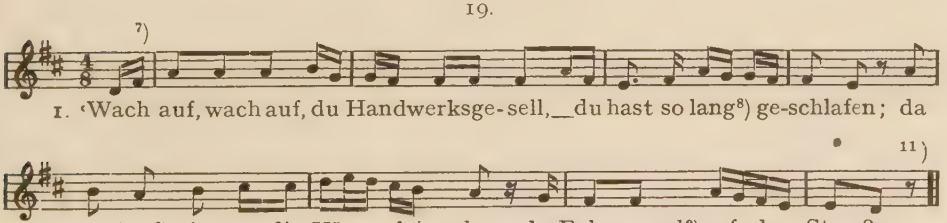
4. "Ach Jungfer, herzliebeste Jungfer
Das kann nu ja nicht sein. [mein,
Soldaten in Sammt und in Seide
Den Tod den müssen sie leiden;
Bitt' Gott für sein' arme Seel'!"

5. Was zog er aus seiner Tasche?
Einen Ring von Golde so roth.
'Allda, du hübsche, du feine,
Du Herzallerliebeste meine,
Das soll dein Denkmal sein.'

6. "Was soll ich mit dem Denkmal thun,
Wenn ich es nicht tragen kann?"
'Leg du es in Kisten und Kasten,
Lass ruhn, lass risten, lass rasten
Bis an den jüngsten Tag.'

7. "Und wenn ich an Kisten und Kasten
Und finde die Treue von dir: [komm
Mein Herz wird mir der zerbrechen;
Vor Trauer kann ich der nicht sprechen —
Ach Gott, was fang ich an?"

19.



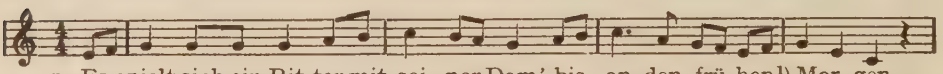
[1]) Die Viertelsnote ist im Original punktiert; es stand ursprünglich da: [2]) Die Pause fehlt im Original. [3]) Im Begleittext: *Spatzieren wol.* [4]) Im Original fälschlich: [5]) Im Begleittext: *Und gebracht wol ...* [6]) Im Original: . Besser wäre Notierung im $^6/_8$-Takt gewesen. [7]) Im Original fälschlich: [8]) Begleittext: *lange.* [9]) Begleittext: *da draußen da ...* [10]) Begleittext: *fuhrmann lärmt.* [11]) Vgl. auch die der Drosteschen Fassung sehr nahestehende Melodiegestaltung bei Kretzschmer II Nr. 57; textlich allerdings von Strophe 2 ab eine Umdichtung.

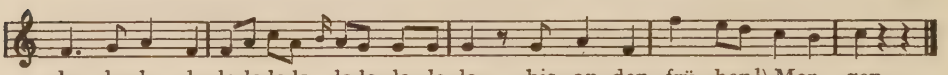
2. "Was gehen mich die Vöglein an
Und was des Fuhrmanns Klatschen?
Ich bin ein freier Handwerksgesell,
Ich wandl' auf fernen Strassen."

3. Ich kam wol vor das Potsdamer [Thor,
Die Schildwach thät ich fragen,
Allwo die Burschenherberg wär';
Sie thät es sogleich mir sagen:

4. 'In der Kohlengasse, im grünen [Wald,
Da sollst du dich hinkehren
Und dorten nach des Handwerks Ge-[brauch
Den Herbergvater begehren.'

20.





2. Und als sie 3 Tag und 3 Nächte ge-[spielt,
Da fieng sie an zu weinen.

3. 'Den Leibknecht und den will ich [nicht,
Ich will den Herren selber!'

4. "Weine nicht, weine nicht, mein [Töchterlein,
Wir wollens Niemand sagen,

5. Und wenn das Kindlein geboren ist,
Wollen wirs ins Wasser tragen".

6. Der Herr zu seinem Reitknecht [sprach:
"Sattle mir und dir ein Pferdchen!"

7. Und als er auf grun Heide kam,
Ein Glöcklein hört er von weitem.

8. Er sprach wol zu dem Schäferknecht:
"Wen thut das Glöcklein läuten?"

9. 'Es gilt so einer edeln Dam',
Margreta thut sie heissen.'

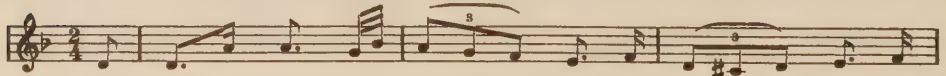
10. "Haltet an, haltet an, ihr Träger-[läut [!],
Lasst mich den Todten schauen!"

11. "Hast du gelitten den bittern Tod,
Darzu die grossen Schmerzen —."

12. Er zog das Messer wol aus der Scheid
Und stach sich selber ins Herze.

In J. Kerners Reiseschatten ist ein ähnliches [Anmerkung im Begleittext].

21. Ripplied. [Bruchstück.]

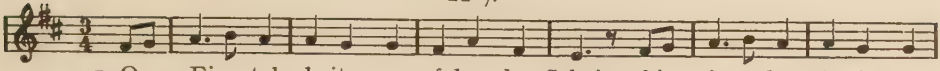


[1]) Im Begleittext: *hellen.* [2]) In der Urschrift steht: *f'*, doch lautet die diesem Liede — ausnahmsweise — beigegebene Klavierbegleitung an dieser Stelle:

Weiterer Text ist nicht erhalten, auch nicht durch Schott oder Erk; vgl. jedoch Reifferscheid S. 188 f.

Die Melodie wurde — in der Haxthausenschen Fassung *R* 50 — von Zuccalmaglio für seine Gestaltung von 'Mutter Schlangenköchin' (Kretzschmer II Nr. 104) verwendet.

22[1]).



[1]) In bezug auf das oben abgedruckte Lied schreibt Jakob Grimm im Jahre 1813 (der im Original undatierte Brief ist von Reifferscheid fälschlich ins Jahr 1816 gesetzt) an August von Haxthausen (Reifferscheid, Freundesbriefe S. 210): 'Die Lieder habe ich gelesen; das, was die schöne traurige Melodie haben soll, muß aber nicht nach König Ludwig genannt werden, sondern nach dem elsäßischen General oder vornehmen Offizier, den der König von Frankreich hat hinrichten lassen. Seinen Namen wird man leicht aus der französischen Kriegsgeschichte des 18. Jahrhunderts finden können.' Es handelt sich um den bekannten *Comte de Saxe.* Moritz, Graf von Sachsen, war ein natürlicher Sohn Augusts des Starken und der Gräfin Aurora von Königsmark. Er wurde am 28. Oktober 1696 in Goslar geboren und starb am 30. November 1750 in Paris. In französische Kriegsdienste getreten, wurde er im März 1744 Marschall von Frankreich und 1746 Generalfeldmarschall aller französischen Armeen. Sein Grab fand er, der Protestant war, zu Straßburg in der protestantischen Thomaskirche, wo ihm 1765—1776 von Pigalle ein großartiges Grabmal errichtet wurde. Der ebenfalls im Liede genannte Ulrich Friedrich Waldemar Graf von Löwendal war ein Urenkel Friedrichs III. von Dänemark. Er wurde nach seinem Übertritt zum katholischen Bekenntnis 1743 französischer Generalleutnant und kämpfte 1745 und in den folgenden Jahren unter dem Marschall von Sachsen in dem niederländischen Feldzuge. Für die Einnahme von Bergen op Zoom erhielt er 1747 den Marschalltitel und nahm 1748 an der erfolgreichen Belagerung von Maastricht teil.

Die Fassungen des Liedes bei Haxthausen und Annette sind stark zersungen, und es mag deshalb angezeigt sein, noch eine ausführliche Version zu geben, die im Sammelband der Zentralbibliothek Zürich (A X 827 Nr. 22: Fünf weltliche / Schöne neue Lieder. / Das erste: / *Lustig ist der Kellerstand, sonderbar / in diesem Land . . . / Ganz neu gedruckt.* Nr. 3) enthält. Man mag diese Fassung mit der von Ditfurth (Die historischen Volkslieder 1648—1756 S. 345ff.) veröffentlichten vergleichen. Die Melodie taucht nur bei von Haxthausen und Annette auf.

Izt kann ich sorglos leben, und stäts in Freuden schweben, weil ich Comte de Sachs als General, berühmter Held und Feldmarschall, bin avancirt, wie sichs gebührt. Niemand ist hier der mich verstört in meiner Ruh, ich lach darzu.

2. Viel Herren mich wohl kennen, und ein Held müssen nennen, weil soviel Heldenthaten bey mir oft seynd gerathen; in Böhmen und in Bayerland, in Flandern und in ganz Braband hab genommen ein, französisch müßt seyn.

3. Viel Bataillen hab gewonnen, und Städte eingenommen Stadt Mastrick vors lezte, da galt das Streiten am besten dabey hab ich mit meiner Macht die Holländer zu dem Frieden gebracht, ich habs vollbracht mit meiner Macht.

4. Izt komm ich Tod gegangen, und nimm dein Herz gefangen, ob du schon großer General, berühmter Herr und Feldmarschall; mußt wissen, daß ein andrer Held dich fodern wird [e] von dieser Welt, weils mir gefällt, ich brauch kein Geld.

5. O Ludwig, großer König! es betrübt mich nicht wenig, weil ich izt alsbald muß scheiden, nehm ich Abschied auch bey Zeiten, wie von meinem lieben Löwenthal, der euch treue General, der auch noch recht für Frankreich fecht.

6. Dein Schreiben thut mich kränken, wann ich an dich thu denken, o du mein treuer General! der mir gedienet überall, wies kommt einem treuen Diener zu, dein Scheiden bringt mir großen Ruhm, in meinem Herz bringt großen Schmerz.

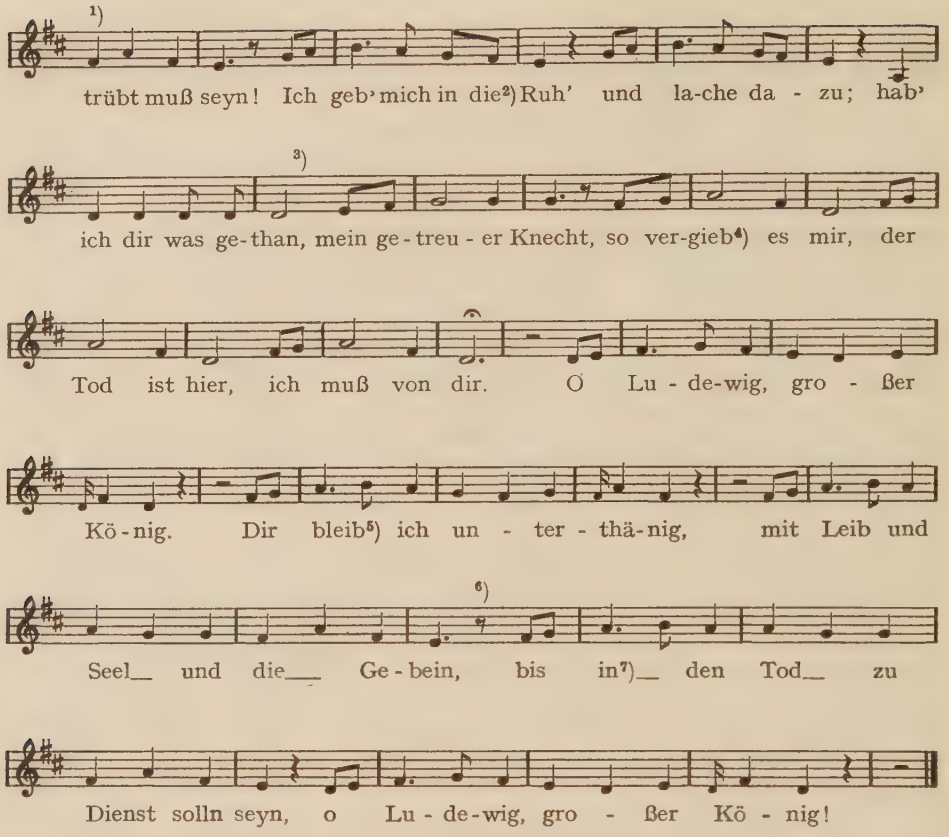
7. O Ludwig, großer König! ich bleib dir unterthänig, mein Herz, mein Leib und mein Gebein im Tod soll dir noch dienstbar seyn; hab ich gethan etwas nicht recht, verzeih es mir als dein treuer Knecht, der Tod ist hier, ich muß von dir.

8. Noch eins thu ich begehren, mein König wills gewähren daß ich nach der Religion mein gebräuchlich möcht begraben seyn; nach Straßburg hin steht mein Sinn.

9. Nach Straßburg sollt du werden bestättigt fein zur Erden nach der Religion dein, in die neue Kirch hinein dort soll dein Ruhestatt seyn; die Kirch werd ich gern nehmen ein, wie auch die Stadt schätzt sichs für ein Gnad.

10. Ach rufet mein'n Dragoner zugleich, auch die Ulaner, von Herzen thuts mich kränken, wann ich an euch thu denken, o du mein liebes Regiment! ich sag dirs vor meinem End, zu guter Nacht es ist vollbracht.

11. So lasset uns mitgehen, die Trauer zu besehen, weil dann der gute General, im Tod verblichner Feldmarschall allzeit solang gestritten hat bis an das Ende dieses Grabs, bis in den Tod dem Feind zum Spott.



2. Mein Knecht, ich will dir eins be-
[gehren.
Mein König, ich will dirs gewähren.
Dass ich nach dem Gebrauch der Re-
[ligion mein
Bestattet mög' zur Erden sein;
Nach Strassburg hin,
Da steht mein Sinn,
Nach Strassburg hin,
O Ludewig, großer König . . .

3.[8]) In Strassburg sollst du werden
Bestattet zu der Erden;
Bestattet sollst zur Erden sein
Nach Gebrauch der Religion dein,
Maria Kirch soll dich nehmen ein,
Darinnen soll dein Ruhstatt sein.
O Ludewig, großer König. . . .

Dieses Lied ist nur einmal aus dem Mund einer alten Frau gehört worden [Anmerkung im Begleittext].

---

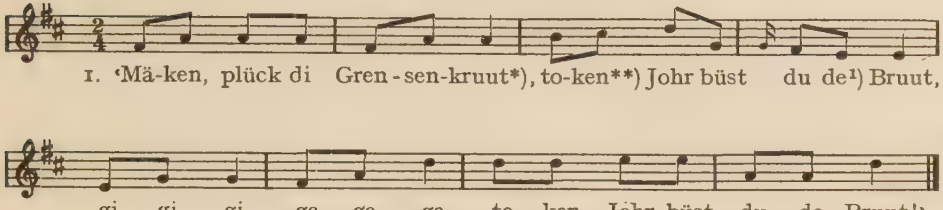
[1]) Im Original ist dieses Viertel fälschlicherweise punktiert. [2]) Im Begleittext: *zur*.

[3]) Im Original steht:

[4]) Im Begleittext: *verzeih*. [5]) Im Begleittext: *bin*.

[6]) Die Pause fehlt im Original. [7]) Im Begleittext: *an*. [8]) Durch Bleistiftkorrekturen ist dieser Strophe nachträglich folgende Gestalt verliehen worden: In Straßburg sollst du werden / Bestattet zu der Erden / Nach dem Gebrauch / der Religion dein / Maria Kirch soll dich nehmen ein / Darinnen soll |: dein Ruhstatt sein :| / O Lud . . .

23.



2. "Grensenkruut dat plück ick nich,
Ick bin jung, ick heirat nich!"

3. 'Und bist du jung und heiratst nich,
Ich bin stolz und nehm dich nich!'

4. Usse Dochter wull up't fryen ghån,
Se hadde so'n[2]) en bunten Rock anståhn.

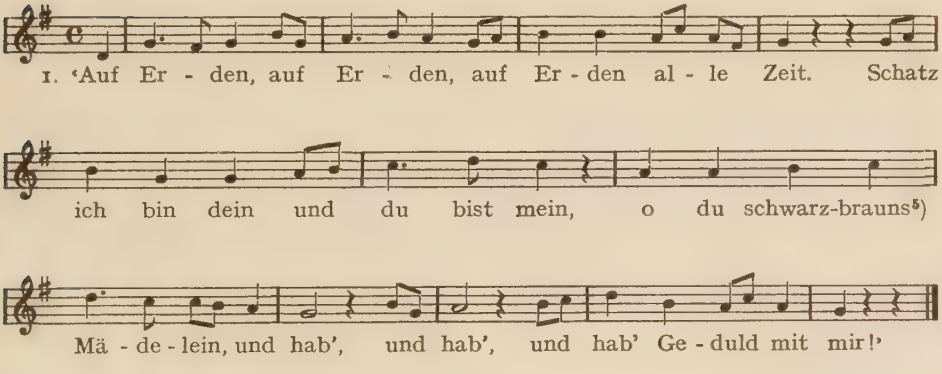
5. De Mann de sach: 'ach Ghod noch to,
Et[3]) kont wol en bitken minner tohn.'

6. "Nein, liebster Mann, dat muss so
Es ist dein einz'ges Töchterlein." [sein,

7. De Frau de trock met 'n Hund up et[4])
Und koft doför***) de Kantenwaar. [Markt

*) Ghrensen = verdrießlich sein [Anm. des Originals].
**) zukünftiges [Anm. des Originals].
***) Sie verkauft den Hund und kauft dafür Spitzen [Anm. der Originals].

24.



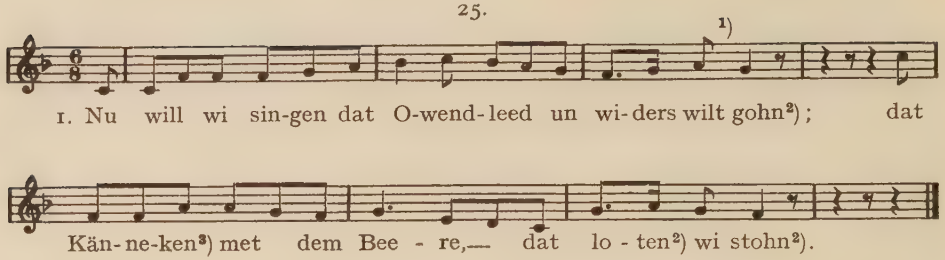
2. Er nahm sie :/ bei ihrer schnee- [weißen Hand,
Er führt' sie schnell und balde
Aus einem großen Walde,
Bis er am Wirthshaus stand.

3. 'Frau Wirthin :/ o schenkt uns ein [Gläslein Wein!
Sie ist noch jung von Jahren,
Sie kann noch Vieles tragen,
Sie ist noch tragens werth.'

4. In Engelland, in Holland, da giebts [gar stolze Städt'.
Da trägt man rothe Schuhe
Wol nach der franschen Mode,
Die da regieret hätt'.

[1]) Begleittext: *Jar bist du di.* [2]) *so'n* über ursprünglichem *schon* (s. S. 94). [3]) *Et* nachträglich zugesetzt. [4]) *et* statt ursprünglichem *den.* [5]) Begleittext: *schwarzbraunes.*

25.



2. Dat Kenneken met den Wine
Getrunken mot sin,
Un so mot auk dat Åwendleed
Gesungen sin.

3. Usse Knechtkes, de meint, wi fryet
Et is der nich so, [no see;
Wi gierwet ihnen en guddes Geloot,
Se meint et nich so.

4. En guddes Geloot un en fröndlikes
Dat kann der nich schaden, [Woort,
Doch wann se us ut den Augen sind,
Is alles gedaan.

5. 'Fienslewken kummt her, goht sitten
Treckt ut yue Schoe!' [by mi,
Un as he nu up den Stole sat,
Do wast Mitternacht,
Un as he nu de Schoee uttrok,
Do scheen al de Dag.

6. Se nam em up ehren linkeren Foot
Alda, alda,
Se schoof em wol to dem Fenster herut,
Wol in den Dhau.

7. 'Do ligge, du lose Bube du,
De Dhau de is natt,
Un wenn du wust wier upt fryen gohn,
Dann denke du datt!'

26.

2. "Warum must du denn denken
Wenn andre fragen, [mein?
So kannst du sagen,
Daß ich bin dein.

3. Was gilts mir dein? Geh du nur hin,
Such' einen Reichen
Von deines Gleichen
Nach deinem Sinn!"

4. 'Was frag ich nach viel Geld und
An Gottes Segen [Gut?
Ist alles gelegen.'
"Wers glauben thut."

5. 'Wers glauben thut, der ist nicht
Ist fort gegangen, [hier;
Wird wiederum kommen,
Seis früh oder spät.

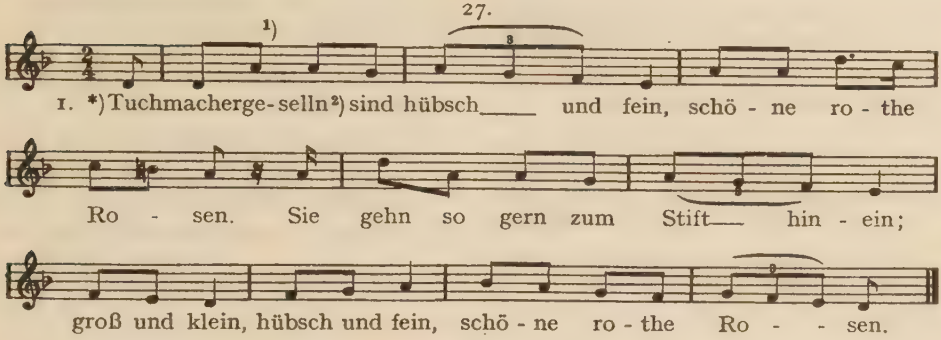
6. Und kömmt er nicht zur rechten
So sind wir beide, [Zeit,
So sind wir beide,
Geschiedne Leut;

7. Geschiedne Leut bis an das Grab;
Die rothen Rosen
Sind schöne Blumen,
Sie fallen ab.'

---

[1]) In der Urschrift fälschlich: ♩ [2]) Im Begleittext wird geschrieben: *gähn, låten, ståhn.*
[3]) Im Begleittext: *kenneken.* [4]) In der Urschrift fälschlich: ♫ [5]) Im Begleittext *da.*

27.



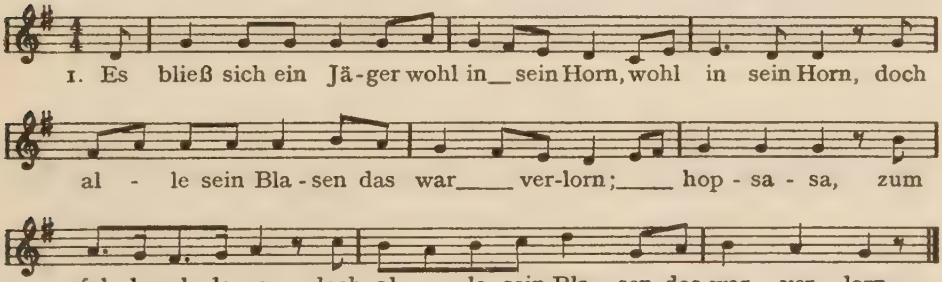
2. Tuchmachergesellen sind Herren,
Schöne rothe Rosen;
Sie spielen und lachen so gern;
Groß und klein,
Hübsch und fein,
Schöne rothe Rosen.

3. Tuchmachergesellen sind Grafen,
Schöne rothe Rosen;
Sie essen, wenn sie was haben;
Groß und klein,
Hübsch und fein,
Schöne rothe Rosen.

4. Tuchmachergesellen sind Fürsten,
Schöne rothe Rosen;
Sie trinken, wenn sie dürsten;
Groß und klein,
Hübsch und fein,
Schöne rothe Rosen.

*) Aus Freckenhorst wo fast nur Weber wohnen und treffliche Leinwand gemacht wird [Anm. auf dem Textblatt; auf dem Melodienblatt steht: Weberlied, im Damenstifte Freckenhorst].

28.



2. Soll alle mein Blasen verloren sein,
Viel lieber möcht' ich kein Jäger mehr [sein!

3. Er ließ seinen Hund wol in den [Busch,
Da sprang ein schwarzbrauns Mädel [heruß[3]).

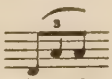
4. 'Schwarzbrauns Mädel, ach springe [so nicht!
Meine großen Hunde die fassen dich!'

5. "Deine großen Hunde, die thun mir [nicht,
Sie kennen meine hochweiten Sprünge [noch nicht!"

6. 'Deine hochweiten Sprünge, die [kenne ich wohl,
Ich weiß wol, wie ich dich fangen soll!'

7. Er warf ihr den Strick wol vor den [Fuß,
Daß sie darüber straucheln muß.

8. "Nun bin ich gefangen, o Jäger mein,
Nun muß ich alle Zeit bei dir sein."

[1]) Lies:  oder:

[2]) Im Begleittext: *Tuchmachergesellen.*

[3]) korrigiert aus *herauß.*

9. Er nahm sie bei ihrer schneeweißen
Und führte sie in sein Vaterland. [Hand

10. Als er an des Vaters Hause kam,
Seine Mutter ihm entgegen kam.

11. "'Guten Tag, guten Tag, mein Söhne-
[lein,
Was bringst du mir da für ein wildes
[Schwein?'"

12. 'Es ist fürwahr kein wildes Schwein,
Es ist die Herzallerliebste mein.'

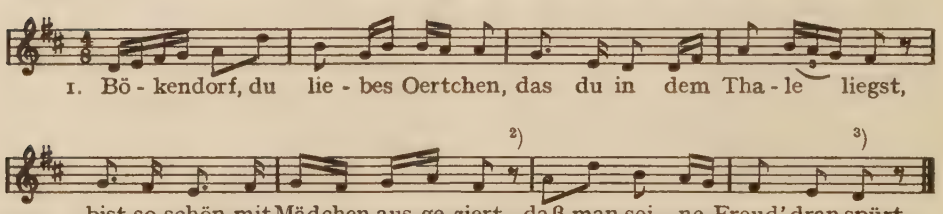
13. "'Ist es die Herzallerliebste dein,
So soll sie mir auch willkommen sein.'"

14. 'Esset und trinket, seid wohlgemuth,
Ich weiß wol, wer es bezahlen thut.

15. Und wer es bezahlen thut, das bin
[ich,
Ich habe kein lieberes Mädchen als dich!'

16. "Hast du kein lieberes Mädchen als
[mich[1]),
Ich habe kein'n lieberen Jäger als dich!"

29.



2. In dem Thale fließt ein Wasser;
|: Wär' es lauter kühler Wein,
Denn sollst du, Schatz, mein eigen sein!

3. In dem Wasser schwimmt ein Fisch,
Lustig wer noch ledig ist.
O wie weh,
Wenn ich geh',
Sag' ich: liebster Schatz, ade!

30.

2. "O Schiffmann!
O halt! mein lieber Schiffmann, halt!
Ich habe einen Vater noch,
Der wird mich nicht verlassen,
Nicht verlassen!

3. O Vater!
Verkauf du deinen rothen Rock
Und rette mir mein Leben doch,
Und rette mir mein junges frisches
Leben!"

4. 'O Schiffmann!
Laß du das Fähnlein rumme drehn,
Laß du das Schifflein untergehn,
Laß du das schwarzbraun Mädelein
Zu Grunde!'

5. "O Schiffmann!
O halt! mein lieber Schiffmann, halt!
Ich habe einen Bruder noch,
Der wird mich nicht verlassen,
Nicht verlassen!

---

[1]) Im Original *dich.* [2]) Die Pause fehlt in der Urschrift. [3]) In der Urschrift fälschlicherweise:
[4]) Im Begleittext: *schwarzbraun Mädelein.*

6. O Bruder!
Verkauf du deinen braunen Rock,
Und rette mir mein Leben doch,
Und rette mir mein junges frisches
Leben!"

7. 'O Schiffmann!
Laß du das Fähnlein rumme drehn,
Laß du das Schifflein untergehn,
Laß du das schwarzbraun Mädelein
Zu Grunde!'

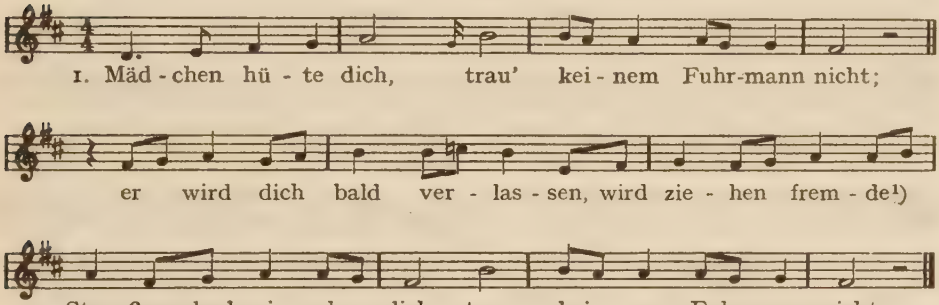
8. "O Schiffmann!
O halt! mein lieber Schiffmann, halt!
Ich habe einen Liebsten noch,
Der wird mich nicht verlassen,
Nicht verlassen!

9. O Liebster!
Verkaufe dich ans Ruder hier,
Mein junges Leben rette mir,
O rette mir mein junges frisches
Leben!"

10. 'O Mädelein!
Leib und Seele verkaufe ich,
Dein junges Leben rette ich,
Ich will dich nicht verlassen,
Nicht verlassen!'

11. 'O Schiffmann!
Setz' aus, setz' aus das Mädlein doch,
Sie hat ja einen Liebsten noch,
Der will sie nicht verlassen,
Nicht verlassen!'

31.

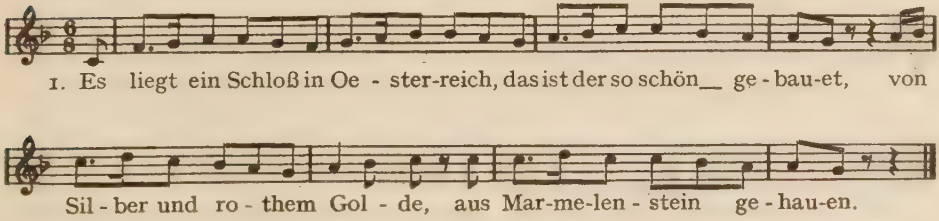


(Textblatt fehlt. In den Schott-Pfeifferschen Abschriften lautet die 2. Strophe:)

2. Wer ist der Fuhrmann,
Der mich verlassen kann?
Er ist schon weit von hier,
Ist fort in ein andres Quartier,
Ist nicht mehr hier[2]).

3. Den Fuhrmann hab' ich lieb,
Drum ist mein Herz betrübt[3]).

32.



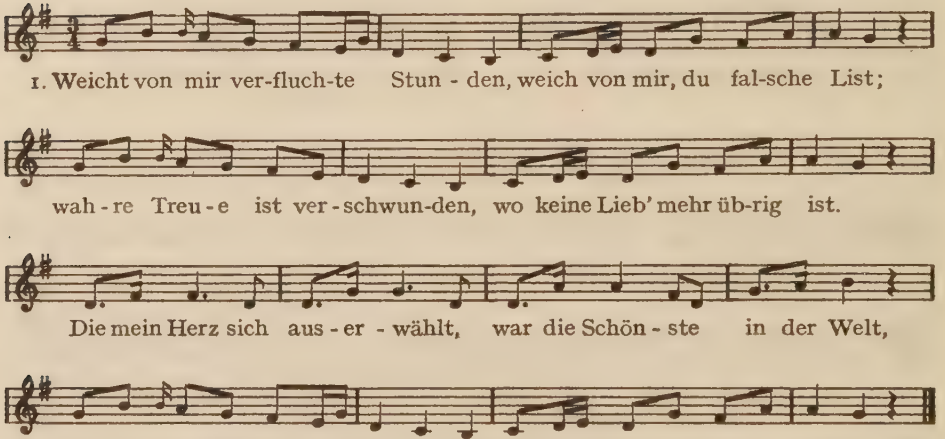
[1]) Im Marbacher Mskr.: *andere.* [2]) So ohne Setzung von Wiederholungszeichen. [3]) Schluß der Strophe fehlt; Reifferscheid Nr. 39 bringt sie vollständig. — Zur Mel. vgl. noch Kretzschmer II Nr. 251 (textlich wohl Umdichtung unseres Liedes); in rhythmischer Beziehung ist sie weder bei Kretzschmer noch bei Annette einwandfrei wiedergegeben. Die halbe Pause oben in Takt 4 dürfte zu streichen und der Taktstrich vor das auf das Wort „wird" fallende a' zu setzen sein; bei dem h' der Silbe „las-" ist ein $^2/_4$-Takt eingesprengt.

2. Darinnen liegt ein junger Knab',
Gar traurig liegt er gefangen.
'Dreytausend Gulden, die geb' ich euch,
So schenkt dem Knaben das Leben!'

3. "Dreytausend Gulden, die helfen uns nicht,
Der Knab' und der muß sterben,
Er trägt eine Kette um seinen Hals,
Die nimmt dem Knaben das Leben."

4. 'Trägt er eine Kette um seinen Hals,
Er hat sie ja nicht gestohlen,
Drey Jungfern die haben sie ihm verehrt
Zur Minne, in Oesterreich.'

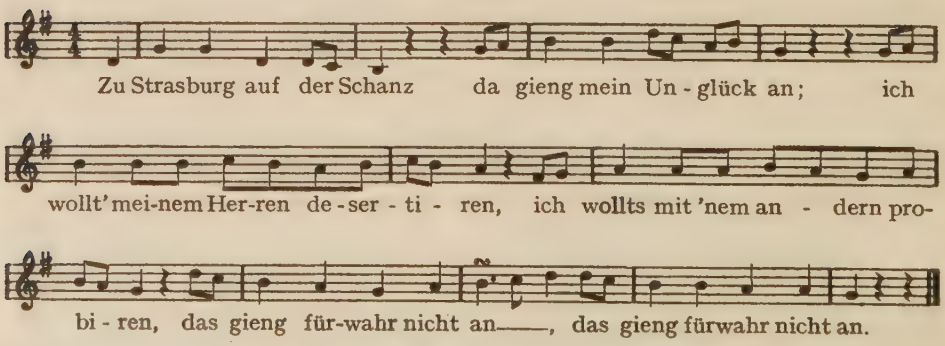
33.



2. Sag', du meinst mich wohl zu krän-
Wenn du einen andern liebst? [ken,
Doch das brauchst du nicht zu denken,
Daß du mich dadurch betrübst.
Willst du denn von mir abstehn
Und zu einem andern gehn?
Willst du einen andern lieben,
Wünsch' ich dir viel Glück dazu!

3. Erd' und Himmel sey's geklaget,
Wovon ich das Leben hab':
Alle Treu' ist mir abgesaget,
Und das bringt mich in das Grab.
Nun so will ich gerne sterben,
Weil der letzte Schluß es ist,
Und den Tod will ich erwerben —
Du davon die Ursach' bist.

34.



[Weiterer Text nicht überliefert. In der Urschrift als Nr. 16 gezählt (s. o.).]

35.

1. Münster muß ich nun verlassen,
O du schöne Wunderstadt!
Und darinnen muß ich lassen
Meinen auserwählten Schatz.

2. Kommst du mir aus meinen Augen,
Kommst du nicht aus meinem Sinn;
Hab' dir noch etwas zu sagen,
Das ich nicht kann schweigen still.

3. Schätzelein, du thust mich kränken
Tausendmal in einer Stund';
Wenn ich doch die Ehr' könnt' haben,
Dich zu küssen auf deinen Mund!

4. Rosmarin und Lorbeerblätter
Geb' ich meinem Schatz einmal,
Das soll sein das letzt Gedenken,
Das soll sein das letzte Mal.

36.

1. Soll ich stets in Trauer leben?
Sag, womit hab' ichs verschuldt?
Soll ich meinen Schatz aufgeben,
Muß ichs leiden mit Geduld.

2. Spielet auf, ihr Musikanten,
Spielet euer Saitenspiel,
Meinem Liebchen zu gefallen
Recht vor ihrer Kammerthür!

3. Die erste Liebe geht vom[1]) Herzen,
Die zweite aber brennet heiß.
Wohl dem Menschen, der von Schmerzen
Und von keiner Lieb' was weiß.

4. Stehn zwei Sternelein am Himmel,
Schaun einander schweigend an*);
Der eine schaut über mein Feinsliebchen,
Der andre weit ins Thal hinein.

*) *al.* die scheinen heller wie der Mond [Anm. im Marbacher Mskr.].

37.

1. Ach was mag mein Schatz wol den-
Denn er ist so weit von mir; [ken,
Gerne möcht' ich zu ihm gehen,
Wenn der Weg so weit nicht wär'.

2. Gerne möcht' ich ihm was schenken,
Wenn ich wüst', was rathsam wär'.
Gold und Silber, Edelgestein.
Schönster Schatz und du bist mein!

3. Du bist mein und ich bin dein,
Ach, was kann wol schöner sein.
Seht, da kommt mein Schatzel her,
Welchen schönen Gang hat er!

38.

1. Habe mir keinen Schatz nicht mehr,
Werd' schon einen finden;
Geh' die Straßen*) wol auf und ab
Bis zu der[2]) Linden.

2. Als ich zu der[2]) Linden kam,
Stand mein Schatz darneben.
'Grüß dich Gott, herztausendster Schatz,
Wo bist du gewesen?'

3. "Wo ich all gewesen bin[3]),
Kann ich dir wol sagen:
Bin gewesen ins ferne, ferne[4]) Land,
Habe viel erfahren.

4. Zwischen Berg und tiefe tiefe Thal
Saßen da zwei Hasen,
Fraßen all das grüne grüne Gras
Bis auf die Rasen.

5. Und wenn auch kein Rasen nicht
Wär' zu finden auf Erden, [mehr
Solltest du, herztausendster Schatz,
Doch mein eigen werden!"

*) *al.* wiese [Anm. im Marbacher Mskr.].

---

[1]) Korrigiert aus *kommt von.* [2]) Über dem 'r' ein durchgestrichenes 'n'. [3]) Variante bei Schott (und Erk) *Allwo ich der gewesen bin.* [4]) Variante bei Schott (und Erk) *fremde fremde.*

Alphabetisches Verzeichnis der Lieder.

Droste Nr.	Anfang	Reiffer-scheid Nr.	Haxthausen, Verz. S.
15.	Abschied nehmen muß ich jetzt	Anh. 10	151
37.	Ach was mag mein Schatz wol denken	43	216
10.	Als die heilge Odilia war geborn	—	—
24.	Auf Erden, auf Erden, auf Erden alle Zeit	29	45
29.	Bökendorf, du liebes Oertchen	41	—
6.	Ein Mägdlein von achtzehn Jahren	3	236
28.	Es bließ sich ein Jäger wohl in sein Horn	15	229
18.	Es gieng sich ein Reuter spatzieren	12	183
32.	Es liegt ein Schloß in Oesterreich	—	188
12.	Es ritt sich ein Edelmann zum Thor hinaus	7	—
8.	Es ritten drey Reg'menter wohl über den Rhein	—	—
20.	Es spielt sich ein Ritter mit seiner Dam'	—	—
5.	Es war eine arme Frau	—	—
7.	Es wollt' so'n wacker Mädchen aufs Wasserholen gehn	10	—
3.	Et quam sick en Heerken ut Dania	8	—
2.	Et wassen twee Künigeskinner	1	133
38.	Habe mir keinen Schatz nicht mehr	27	47
9.	Ich hab' ein Wort geredet	35	219
17.	Ich habe mein Feinsliebechen	—	(14mundartlich)
4.	Ich liebt' ein stolzes Fräulein	—	—
26.	Ich muß ja immer traurig seyn	32	50
31.	Mädchen hüte dich, trau' keinem Fuhrmann nicht	39	31
23.	Mäken, plück di Grensenkruut	—	—
14.	Mein Schatz der geht den Krebesgang	33	126
35.	Münster muss ich nun verlassen	35	121
25.	Nu will wi singen dat Owendleed	—	—
22.	O Eitelkeit, o falscher Schein	22	—
30.	O Schiffmann! Lass du das Fähnlein rumme drehn	5	(138: 'Schiffmann...)
36.	Soll ich stets in Trauer leben	45	217
27.	Tuchmachergeselln sind hübsch und fein	—	—
11.	Von Vater und Mutter scheiden	—	87
19.	Wach auf, wach auf, du Handwerksgesell	36	227
13.	Wach auf, wach auf, mein Schatz allein	20	(186?)
33.	Weicht von mir, verfluchte Stunden	—	—
21.	Well kümt well kümt do öwer den Hof	50	—
1.	Well wilt met Gert Olbert utriden gohn	—	—
16.	Wenn die Hähne krähen	Anh. 15	101
34.	Zu Strasburg auf der Schanz	—	89

Musikalische Werte des Kehrreims.

Von Hans Mersmann.

Unter den wesentlichen Eigenwerten des Volkslieds steht der Kehrreim an hervorragender Stelle. Es gibt für diese merkwürdige Erscheinung im Kunstwerk keine unmittelbare Parallele. Schon mit dieser ersten Feststellung wird es notwendig, zwischen literarischer und musikalischer Volksliedbetrachtung zu scheiden. Denn die Bedeutung des Kehrreims ist für die musikalische Untersuchung des Volkslieds eine ganz andere wie für die Textforschung. Der Kehrreim als Bestandteil des Textes ist vor allem ein Formwert und eine besonders günstige Basis für Kontaminationen. Je mehr er sich aber seinem eigentlichen Wesen nähert, um so bedeutungsloser wird er für die literarische Einstellung. Denn um so mehr verlieren Gedanke, Gestalt und Wort ihre Kraft, entgleitet der Kehrreim in Singworte und Singsilben, bis schließlich das Wort überhaupt zerbricht und er zum Jodler oder Juchzer wird. Diese Entwicklung ist, von literarischer Perspektive aus betrachtet, negativ.

Mit der Paralysierung des Textes aber ist der umgekehrte Vorgang im Musikalischen verbunden. Wort und Ton sind im Volkslied selbst die Schalen einer Wage, welche nicht, wie im Kunstlied, immer gegeneinander ausgewogen sind, sondern häufig nach einer der beiden Seiten hin überbelastet erscheinen. Es gibt Volkslieder, bei denen die Melodie nur ein Mittel ist, den Text zum Ausdruck zu bringen, selbst völlig unindividuell und gesichtslos; aber auch andere, bei denen das Wort nur mühsam unterlegt scheint, um die elementaren Kräfte der Melodie singend zum Leben zu wecken. In den wechselnden Stufungen dieses Verhältnisses steht der Kehrreim an äußerster Stelle. Er hebt die Gewichtsbeziehung zwischen Wort und Ton mehr und mehr auf und gipfelt im absoluten Übergewicht des musikalischen Vorgangs, während das Wort zerbricht. So wird verständlich, daß der Kehrreim für die musikalische Volksliedforschung eine eigene, wesentliche Bedeutung hat; sie überwiegt nicht nur seine textbedingten Werte, sondern man kann sagen, daß sich das Wesen des Kehrreims letzten Endes überhaupt erst von musikalischer Perspektive aus erschließt.

Das gilt, um diese wesentliche Einschränkung zunächst vorzunehmen, nur für den Kehrreim des Volkslieds, um den es sich hier allein handeln soll. Der Kehrreim, wie er in der Kunstmusik, besonders in der Frühzeit ihrer Entwicklung auftritt, ist hier auszuschalten. Seine Stellung in der älteren weltlichen Einstimmigkeit, im Minnesang und in der Troubadourlyrik weist ihm überdies eine entgegengesetzte Aufgabe zu: er hat als Refrain oder Couplet die formal noch auseinanderstrebenden Kräfte zu binden und die Gegenflächen auf den Nenner einer gemeinsamen Formeinheit zu bringen.

Hier liegen zwar historisch sicherlich gemeinsame Wurzeln mit den Kehrreimbildungen ältester Volksmusik vor, doch haben diese Linien sich in der Entwicklung soweit voneinander getrennt, daß es hier notwendig erscheint, das neuere Volkslied als Objekt der folgenden Untersuchungen zu isolieren.

Kehrreim im Volkslied ist ein Sammelbegriff für verschiedenartigste Gebilde. Er kann in allen Ausdehnungen auftreten: vom kleinen eintaktigen Anhängsel bis zur vollkommen durchgebauten Periode, ja bis zum Periodenkomplex. Diese Grenzen seiner Ausdehnung schließen gleichzeitig auch die letzten Möglichkeiten seiner Gestalt ein. Im ersten Fall erscheint der Kehrreim lediglich als kleine Ausweitung, oft als melodische Fioritur der Melodie, in der Nähe der anderen Grenze steigert er sich zu einem eigenen selbständigen neuen Lied, das als *Nachgesang* mit dem alten verbunden wird. Zwischen diesen beiden Polen liegt eine große Fülle von Stufungen und Abwandlungen. Wir fassen in dieser Reihe unter dem Begriff Kehrreim alle die Bildungen, deren gleichbleibender, sich gar nicht oder nur prinzipiell, schematisch verändernder Text in seiner regelmäßigen Wiederkehr den sich wandelnden Teilen des Strophenlieds gegenübersteht. Charakteristisch bleibt also einmal seine gleichsam statische Lage in der Evolution des ganzen Liedes, außerdem (im Gegensatz zum Rahmen- oder Reihenlied, bei dem der Text in gleicher statischer Gebundenheit verharren kann) seine Formgebundenheit in eine zusammenhängende Ablaufsfläche. Durch diese beiden Kriterien stellt der Kehrreim sich auch musikalisch dem Liedkörper gegenüber; seine Gegensätzlichkeit steigert sich nicht selten zu dem Eindruck einer völlig anderen elementaren Struktur, einer eigenen Art, sogar eines Fremdkörpers.

Aus dieser Lage gewinnt der Kehrreim eine, wie anfangs erwähnt, große Bedeutung für die musikalische Betrachtung des Volkslieds. Seine natürliche Stellung ist am Ende des melodischen Ablaufs. Er steht der Melodie gegenüber oder diese entwickelt sich, drängt über sich selbst hinaus und mündet in ihn. Hieraus ergibt sich eine Gegensätzlichkeit der Haltung, welche zu dem Versuch anregt, in den folgenden drei Typen das Wesen des Kehrreims und seiner Stellung zum Liedkörper zu erblicken:

1. Der Kehrreim ist in erster Linie ein Formwert. Er steht am Ende des melodischen Verlaufs als dessen Zusammenfassung. Seine Bedeutung gleicht derjenigen der Koda für die Instrumentalmusik. Seine Substanz ist oft die gleiche wie die der Liedmelodie, doch erscheinen die Kräfte in konzentrierterer Lagerung und neuer Formgebundenheit.

2. Der Kehrreim erscheint als Mündungsfläche und zugleich als Entwicklungshöhe der Melodie. Er ist das Produkt ihrer über ihre Grenzen hinausströmenden expansiven Kräfte. Er durchbricht die Atmung und die melodische Geschlossenheit des Liedkörpers und nähert sich in der elementaren Struktur seiner Melodik dem Ruf oder dem Jodler.

3. Der Kehrreim ist eine neue, selbständige Gegenfläche. Er wächst nicht aus dem Liede heraus, sondern steht ihm gegenüber. Er stellt eine neue Ebene auf, in welche das Lied übergeht. Die Herkunft dieses Typus weist auf das Kunstlied; er führt zu den Grenzwerten des Kehrreims, welchen man hier schon oft als Nachgesang bezeichnen kann.

Die Gegenüberstellung dieser Typen ist absichtlich an den Anfang gestellt worden, da sich eine scharfe Scheidung zwischen ihnen nicht immer durchführen läßt. Wohl aber sind Richtungen durch sie bezeichnet, die sich in den einzelnen Fällen immer wieder herauslösen. Auch textlich machen sich diese Gegensätze bemerkbar. Im ersten Typus treten als Texte häufig sprichwortähnliche Verallgemeinerungen, Sentenzen auf, der zweite drängt überhaupt vom Worte ab; er wird auf Singsilben gesungen und steigert sich schließlich bis zum Jodler. Der dritte Typus ist auch in der Wortbildung selbständiger und hat inhaltlich eine mehr gedankliche, durchgebaute Textunterlage.

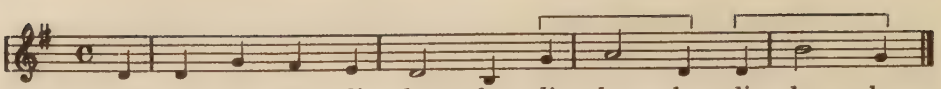
Es soll nun versucht werden, auf der Grundlage der herausgelösten typischen Gegensätze die Grenzen des Kehrreims im neueren Volkslied abzuschreiten, um seine musikalischen Eigenwerte und wesentlichen Erscheinungsformen bloßzulegen. Der natürliche Weg ist dabei die zunehmende Entfernung zwischen Liedkörper und Kehrreim. Für diese Entfernung besteht eine größte Fülle von Stufungen, deren Gegenpole völlige Identität und beziehungslose Gegensätzlichkeit sind.

Den Anfang bildet der im neueren Volkslied häufige Fall der wörtlichen Entsprechung zwischen Liedkörper und Kehrreim. Er tritt dann ein, wenn die Melodie selbst oder wesentliche Teile von ihr noch einmal gesungen werden. Und zwar diesmal mit verändertem Text: entweder in irgendeiner billigen, leicht zugänglichen Verallgemeinerung oder mit Singsilben. Hier entsteht der Kehrreim aus dem aufführungspraktischen Bedürfnis, daß das Lied, welches vorher ein einzelner sang, nun vom Chor nachgesungen wird. Dieser ist des Textes in seiner Gesamtheit nicht mächtig und hilft sich, indem er die Melodie oder ihre charakteristischen Teile ohne Worte nachsingt. Hier stehen Liedkörper und Kehrreim noch völlig auf einer Ebene und sind, vor allem musikalisch, eigentlich dasselbe.

Von da aus setzt eine Entwicklung ein, welche den Kehrreim allmählich immer weiter vom Liede ablöst, mit wesentlich musikalischen Kräften durchdringt und ihn so selbständig dem Liede gegenübertreten läßt. Dieser Entwicklungsprozeß: die Durchdringung des ursprünglich mit dem Liedkörper identischen Kehrreims mit musikalischen Eigenkräften erfordert zunächst unsere Aufmerksamkeit.

Diese Entwicklungswerte liegen zunächst in der Richtung einer veränderten Atmung und stehen im engsten inneren Zusammenhang mit der Ablösung vom Worte. Der Periodik des Textes entspricht die periodische Struktur der Melodie; sie atmet mit dem Wort. Mit der Ablösung vom Worte aber werden neue Kräfte gelöst. In der folgenden Fassung des verbreiteten Volkslieds *Der Himmel ist so trübe, scheint weder Mond noch Stern* entsprechen die ersten beiden Takte des Kehrreims einer Fassung der Melodie. Während im Liede selber aber der Nachsatz dem Vordersatz entsprechend geschlossen verlief, durchbricht der Nachsatz des Kehrreims diese Geschlossenheit und trägt die Linie in zwei offenen, hinaufgeschleuderten Motiven nach oben. In diesen beiden Würfen ist bereits die Durchbruchstelle zu der völlig elementaren Melodik des Jodlers erkennbar, von dem sich auch in anderen Kehrreimfassungen dieses Liedes zahlreiche Spuren finden[1]):

[1]) Die Entwicklung dieses Kehrreims wurde vom Gesichtspunkt einer vergleichenden Melodienbetrachtung eingehend untersucht in meiner Arbeit 'Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung', III, Archiv für Musikwissenschaft. Jahrg. 5, Seite 81ff.



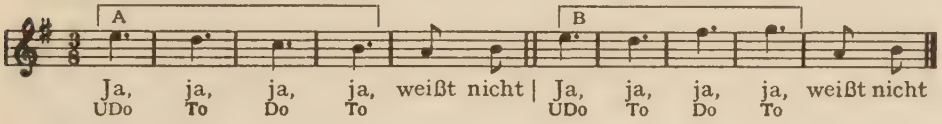
Die hier bezeichnete Richtung der Entwicklung führt zu einer Veränderung der melodischen Evolution. Die vorher straff und meist symmetrisch durchgebaute melodische Struktur wird durchbrochen. Ist ein solcher Durchbruch einmal da, so öffnet er sich immer mehr den elementaren Bildungen, wird zur Einbruchstelle für überschlagende Sprünge, Rufe, Verschleifungen, freie Einschiebungen. Bevor diese Entwicklungsrichtung weiter untersucht wird, ist es wichtig, zunächst die entgegengesetzte festzulegen, die aus der gleichen Wurzel herauswächst. Es sind dieselben kleinen Eingriffe in den melodischen Verlauf, welche bewirken, daß die Melodie im Kehrreim sich nicht zu öffnen, sondern zu schließen scheint. Sie erscheint zusammengefaßt, die melodischen Vorgänge werden zu einer neuen wesentlichen Umbildung konzentriert. Der Kehrreim wirkt hier als Koda: als letzte essentielle Verdichtung der melodischen Entwicklung. Seine Atmung bleibt dabei häufig dieselbe wie die der Melodie; nur sind, wiederum in engster Übereinstimmung mit dem Worte, dessen gedankliche, tektonische Bindungen zerbrochen, die Kräfte neu gruppiert. Alle Überleitungen, die ausschwingenden Teile des melodischen Bogens, die bloßen Raumwerte sind ausgeschaltet; was vorher in acht Takten gesagt wird, ist jetzt auf vier, ja vielleicht sogar auf zwei Takte zusammengedrängt. Als ein Beispiel führe ich das Lied *Wenn ich an den letzten Abend gedenk* an in der Gegenüberstellung der ersten Hälfte der Melodie und des ganzen Kehrreims[1]):

An dieser Konzentration zur Koda beteiligen sich alle Elemente. Das melodische Geschehen verdichtet sich, in gleicher Richtung aber wirkt auch die Harmonik. Für sie ist im Kehrreim fast immer die Unterdominante charakteristisch. Ihre Bedeutung läßt schon das eben zitierte Lied erkennen. Seine ersten Takte atmen zwischen Tonika und Dominante (abgesehen von der am Ende des ersten Taktes auf schlechtem Taktteil auftretenden durchgehenden Unterdominante, die ohne konstruktive Bedeutung ist). Die Dominantkadenz ist offen. Sie bindet nicht, sondern atmet, ist die natürliche Grundlage des harmonischen Funktionsverlaufs. Die Unter-

[1]) Fassung der Melodie nach Erk-Irmer, Heft 2 Nr. 50.

dominante baut, konzentriert und spannt einen Entwicklungsbogen. Die Kadenz des Kehrreims ruht im letzten Beispiel auf der klaren Folge der vier Pfeilerklänge: I — IV — V — I, während im Liede selber auf den entsprechenden Schwerpunkten nur Tonika und Dominante miteinander wechseln[1]).

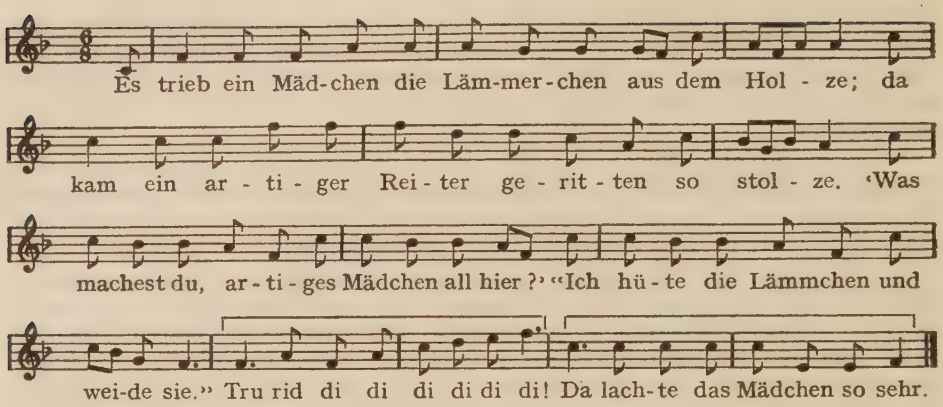
In manchen Fällen überwiegt sogar der harmonische Konzentrationsvorgang, besonders wenn die Harmonik im Liedkörper völlig zurücktritt. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die Melodie von *Du, du liegst mir im Herzen*, bei welcher der Anfang des Kehrreims die stärkste Verdichtung der harmonischen Energien bezeichnet. Im Liedkörper selber herrscht die wiegende, gleitende Melodik völlig. Wie stark aber im Kehrreim die harmonischen Kräfte überwiegen, zeigen mit plastischer Deutlichkeit die von Erk-Irmer notierten Varianten, welche sogar die melodische Richtungstendenz umdeuten; die erste Fassung ist in ihrer ursprünglichen Haltung sicherlich eine gleichzeitig mitgesungene Gegenstimme, deren Herauslösung die veränderte Gewichtslage zwischen Melodik und Harmonik klar erkennen läßt:



Die bis hierher gewonnenen Gesichtspunkte sollen noch an einem Beispiel zusammengefaßt werden, welches den Konzentrationsvorgang des Liedkörpers im Kehrreim mit besonderer Deutlichkeit erkennen läßt. Es ist das Lied *Es trieb ein Mädchen die Lämmerchen aus dem Holze.* Ich gebe hier (wiederum nach der Fassung Erk-Irmers, einer infolge des frühen Zeitpunkts der Aufzeichnung in den folgenden Untersuchungen bevorzugten Sammlung)[2]) Melodie und Kehrreim vollständig wieder. Die melodischen Konturen sind so unentschieden, daß die zweite Periode, keiner eigenen Entwicklungen fähig, den Quintraum immer nur in gleichen Wendungen umkreist. Ein neuer Gesichtspunkt kommt noch hinzu: die Periodenbildung des Liedkörpers ist in Übereinstimmung mit dem Text asymmetrisch. Diesen auseinanderfließenden Kräften steht der Kehrreim als stärkste Bindung gegenüber. Melodisch in der außerordentlich konzentrierten, akkordische und diatonische Ablaufslinie verbindenden Umschreibung des Oktavraums und der Entschiedenheit der kadenzierenden Intervalle (besonders der fallenden Sexte) des letzten Taktes, harmonisch durch die intensive Beziehung auf den Funktionsverlauf, rhythmisch durch die hier zu einem Bauprinzip von starker Eigenart erhobene, gegen das Wort vorgenommene Verteilung der Zeitwerte und die daraus entstehende Ordnung, in welcher sechs Achtel zweimal durch punktierte Viertel begrenzt und gebunden werden[3]):

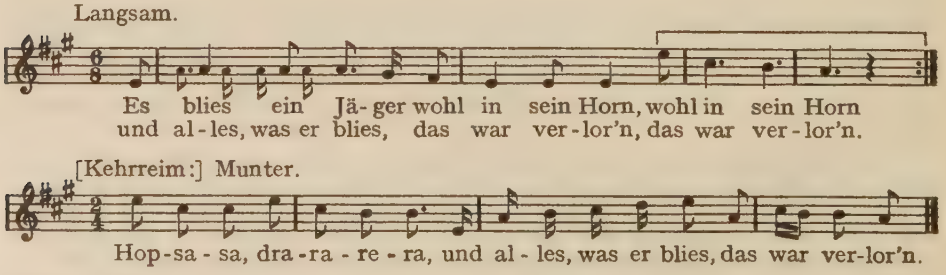
---

[1]) In der zweistimmigen, bei Erk-Irmer angegebenen Notierung der Melodie wird auch die Tatsache dieser harmonischen Atmung verwischt. Die Zweistimmigkeit des singenden Volkes ist rein klanglicher und nicht harmonisch funktioneller Art. Die beiden Terzen $a — c$ am Anfang des zweiten und besonders am Anfang des letzten Taktes bezeichnen den Widerspruch.
[2]) Heft 2 Nr. 32. [3]) Es ist darauf zu achten, wie stark (besonders im vorletzten Takte des Kehrreims) diese rhythmische Ordnung sich gegen die Deklamation wendet, während das ganze Lied völlig aus der Wortbetonung herauswuchs.



Die Konzentration der elementaren Kräfte und ihre Verdichtung zur Koda rückten besonders die formbildenden Werte des Kehrreims ans Licht. Schon das erste Beispiel hatte gezeigt, daß alle diese Umwandlungen keineswegs immer mit einer Konzentration des Formverlaufs verbunden zu sein brauchen. Wenn es sich nach den melodischen und harmonischen Umformungen nun auch um rhythmische Verwandlungen handelt, so verschiebt sich das Ziel der Entwicklung allmählich nach der Gegenseite. Das Lied schließt sich nicht, sondern weitet sich in den Kehrreim; nicht die zentripetalen, zur Einheit bindenden Kräfte überwiegen in ihm, sondern die expansiven.

Hier öffnet sich der Blick den im tiefsten Sinne schöpferischen Kräften des Kehrreims. Die neue Ballung der Energien drängt zu einer neuen Gestalt; die Befreiung von den Bindungen des Wortes führt zu einer ungehemmten, alle Möglichkeiten der Verwandlung umspannenden Evolution. Eine von Erk-Irmer als ‹zweite Melodie› mitgeteilte Fassung des Liedes *Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* bezeichnet eine Übergangslage. Die fallende Tendenz der gering gespannten Melodie bewirkt hier, daß sich an den melodischen Kernverlauf, der schon nach zwei Takten abgeschlossen ist, neue, nachträgliche Bildungen anschließen. Die erste ist die Verlängerung und rhythmische Dehnung des dritten und vierten Taktes. Sie erst spannt den Melodieraum über den Grundton hinaus nach oben. Sie wird dadurch zur Quelle des Kehrreims, dessen ersten beiden Takte nur eine Umformung des neuen Motivs darstellen, während die beiden andern den neuen oberen Quintraum noch einmal abschreiten[1]):



[1]) Heft 1, Nr. 2.

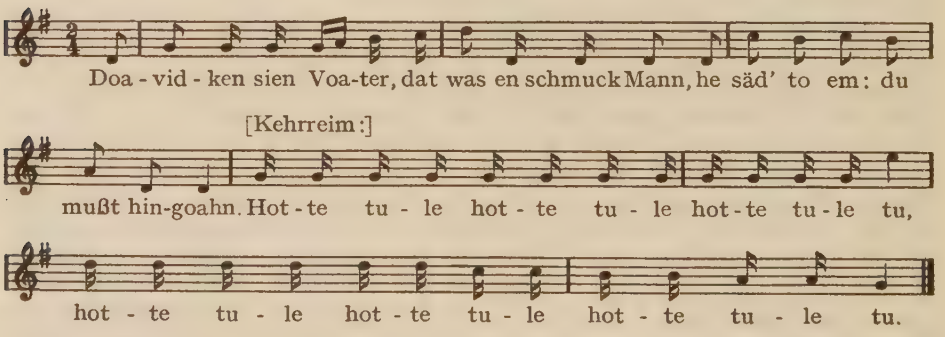
Diese Melodie definiert das Verhältnis von Liedkörper und Kehrreim neu. Das melodische Geschehen des Liedes selbst ist belanglos, erst die erwähnte Verlängerung (. . . *wohl in sein Horn*) hat überhaupt ein eigenes melodisches Gesicht. Indem der Kehrreim an sie anknüpft, entwickelt er den gegebenen Stoff in umgekehrter Richtung. Hier bedeutet die Fassung des Liedkörpers eine Konzentration, welche der Kehrreim in seinen beiden Teilen entfaltet. Symbole dieses neuen Verhältnisses sind die neue metrische Ordnung und das veränderte Zeitmaß, das die Vortragsanweisungen erkennen lassen. Dieser Kehrreim ist nicht Koda, nicht Bindung in die Form, sondern ein reines, in breiter Fülle ausströmendes Kräftegeschehen.

Sein Verhältnis zum Liedkörper läßt ein neues Moment in den Vordergrund treten: eine Gewichtsverschiebung in dem Sinne, daß der Kehrreim zum inneren Schwerpunkt des ganzen Liedes wird. Das geschieht hier ganz ohne Zutun der Worte aus dem Wesen der Töne heraus, lenkt aber den Blick sofort auf eine Fülle von Kehrreimbildungen, in denen sich diese Gewichtsverschiebung auch im Text ausspricht. Es ist dies der bekannte und gerade seiner Kehrreime wegen als Gesellschaftslied beliebte Typus des Scherzliedes, in dem der Kehrreim zum Tummelplatz humoristischer oder grotesker Wirkungen wird. Ihre Quelle liegt fast immer im Außermusikalischen: in übertriebener Agogik (*Lauf, Müller, lauf* . . .), in der Nachahmung von Tierstimmen oder Naturlauten (*Schneider meck, meck, meck* . . .), in der Einschaltung gesprochener Worte oder Zeilen, oder in der ebenfalls häufigen Imitation von Instrumenten. Für die musikalische Struktur solcher Kehrreime kommt als ordnendes Prinzip oft noch der kurzgliedrige Wechsel von Vorsänger und Chor hinzu, gelegentlich auch die Einschaltung musikalischer Elemente aus anderen Stil- oder Kulturkreisen (beide Gesichtspunkte in *Die Binsgauer wollten wallfahrten gehn*), die zuletzt genannte Erscheinung nicht selten in Form einer Parodie.

Alle diese Kräfte öffnen den Kehrreim nach einer neuen Seite hin. Eines ist ihnen gemeinsam: die Abkehr von der gedanklichen Ordnung, den begrifflichen logischen Zusammenhängen des Textes und damit gleichzeitig von den entsprechenden konstruktiven und formalen Bindungen der Melodie. Die Ausgewogenheit zwischen Kraft und Raum, welche letzten Endes musikalische Form bedingt, ist aufgehoben; die Kraft überwiegt in höchstem Maße. Damit vollzieht sich gleichzeitig eine charakteristische Veränderung in der stilistischen Haltung des Kehrreims. Unter den erwähnten außermusikalischen Quellen dieses Kehrreimtypus ist eine geradezu symbolisch: die Nachahmung von Instrumenten. Mit der Abkehr von der Wortgebundenheit, dem Eintreten von Singsilben, der Preisgabe der Deklamation ist eine Entwicklung bezeichnet, die man unter der Perspektive des Übergangs vom vokalen zum instrumentalen Stil sehen kann. Damit wird aber zugleich eine neue Ebene bloßgelegt; es entsteht die Möglichkeit rein musikalischer Umformung, Entwicklung und Verwandlung der melodischen Kräfte. Es tritt hier an einziger Stelle im Volkslied eine Reihe von Entwicklungswerten ein, die man in der Instrumentalmusik mit dem Begriff der thematischen oder motivischen Arbeit zu bezeichnen pflegt.

Ehe diese verwandelnden Kräfte in den Gesichtskreis treten, ist dieser neue, expansive Typus des Kehrreims in seiner inneren Struktur kurz zu untersuchen. Die bis hierher maßgebenden Gesichtspunkte waren Bindung,

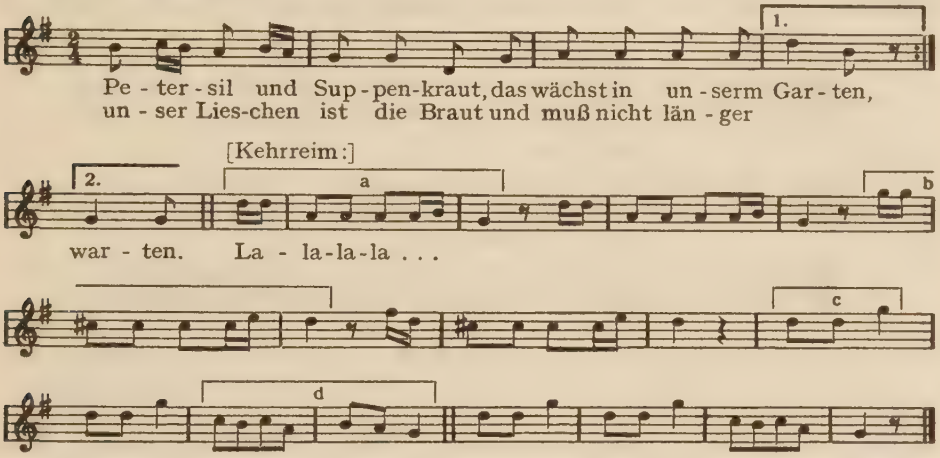
Konzentration, Zusammenfassung, gesteigerte Stabilität der Form. Alles dies liegt jetzt auf der Gegenfläche. Der zentripetale Kehrreim war rückwärts gebunden zum Liedkörper, als dessen letzte Zusammenfassung, Koda er aufgefaßt werden konnte. Der expansive Kehrreim ist dem Liedkörper abgewendet, mit dem er oft noch seiner melodischen Substanz nach zusammenhängt und sucht neue Bindungen nach eigener Gesetzmäßigkeit. Darin liegt seine wesentliche Eigenart, die ihn dem Liedkörper meist scharf gegenüberstellt. Auch hier ist eine andere Atmung das erste hervortretende Merkmal. Sie steht aber nicht, wie im vorigen Typus, über der ruhigen Gebundenheit der Liedmelodik als deren gesteigerte Zusammenfassung, sondern gewissermaßen unter ihr. Sie gliedert nicht, sondern drängt, treibt oder stößt; sie beruht nicht auf dem Pendelschlag, sondern auf Stauung und Beschleunigung. Im Zusammenhang damit steht die eigenartige, spezifische Substanz der Melodik. Beruht die weit überwiegende Mehrzahl aller Volkslieder auf der Umschreibung eines diatonischen oder akkordischen Ablaufs, so meidet die Melodik des Kehrreims alle solche Bindungen. Sie ist gleichsam ungestalteter Rohstoff, wie die Singsilbe, welche sie trägt, ruht auf dauernden Tonwiederholungen, stößt in unvermittelte große Intervallsprünge vor, meidet die Ordnung und Gliederung in Anstieg und Höhe und überbrückt mühelos jede Spannung des Tonraums. Das ist die Stelle, aus der in gesteigerter Expansionskraft der Jodler herauswächst. Entlegenste Tonhöhen werden miteinander verbunden, Oktavräume übersprungen, alle Hemmungen, alle konstruktiven Bindungen und Verzahnungen zwischen den Tönen sind ausgeschaltet. Um den Gegensatz der melodischen Haltung zwischen Liedkörper und Kehrreim in seiner Grundform zu bezeichnen, zitiere ich die Anfänge beider aus einem älteren Volkslied, welches Erk-Irmer aufzeichnen[1]):



Zu dem Gegensatz der Atmung und der Melodik tritt nun auch die veränderte Rhythmik als wesentlicher Faktor hinzu. Sie ist es, die dem Kehrreim eine spezifisch instrumentale Haltung gibt. Der Rhythmus der Liedmelodik wächst auch in seinen letzten Verwandlungen aus dem Worte heraus, das als Wurzel und Maß hinter ihm steht. Der Rhythmus des Kehrreims ist absolut; er braucht keine Worte mehr zu binden, streift alle Reste der Deklamation ab und nähert sich so der Instrumentalmusik. Dadurch

[1]) Heft 2 Nr. 37.

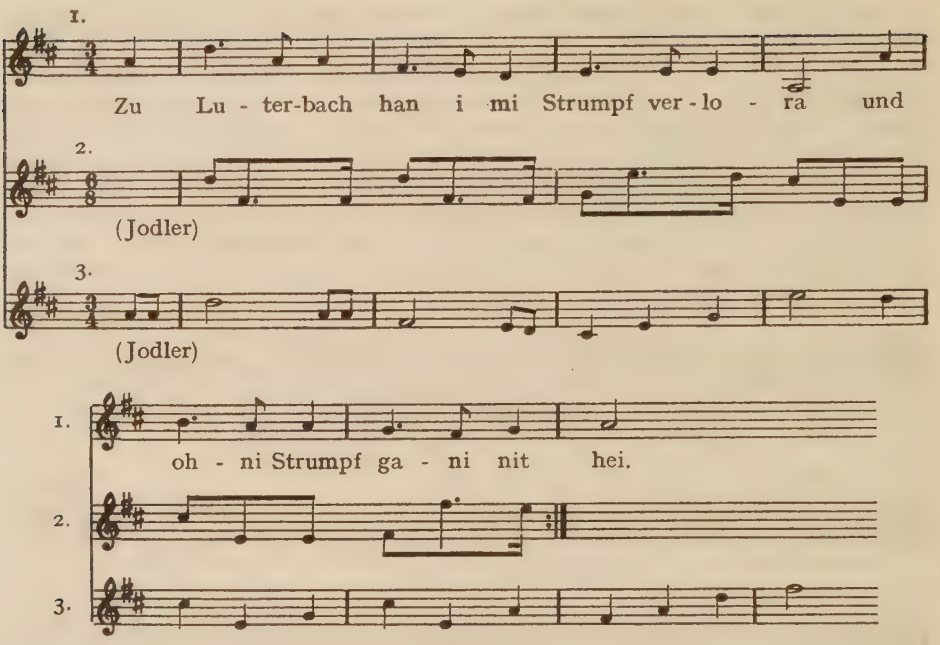
gelangt er dazu, kleine geschlossene Formen: Motive oder Motivkomplexe abzugrenzen und endlich auch zu entwickeln. Jetzt tritt der Kehrreim nicht nur durch die veränderte Lagerung der Elemente, sondern auch durch seine völlig andere Formspannung in Gegensatz zum Liede. Die Liedmelodie ist in die Periode gebunden und ordnet sich dem natürlichen Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz unter. Der Kehrreim bindet seine Kräfte in einem rhythmisch scharf profilierten Motiv (a), trägt dieses in rein instrumentaler Gesetzmäßigkeit durch Sequenzen aufwärts (b), konzentriert es endlich zu einer Ziel- oder Höhelage (c) und läßt es dann abschwingen (d). Die vier Phasen dieser geschlossenen Entwicklung lese ich einem vielverbreiteten kleinen Tanzliede ab:



In den hier bezeichneten Fällen standen Liedkörper und Kehrreim in jeder Hinsicht gegensätzlich zueinander. Sie waren aus anderem Stoff und hatten in der melodischen und rhythmischen Haltung nichts miteinander gemein. Eine höhere Form der Beziehung ergibt sich in den Fällen, in denen der Kehrreim der Melodik des Liedes nicht gegenübertritt, sondern aus ihr heraus entwickelt ist. War die erste Gruppe von Kehrreimen nur Bindung, die zweite nur ausströmende Kraft, so ist auf dieser Stufe ein natürlicher Ausgleich zwischen expansiven und zentripetalen Entwicklungswerten geschaffen. Liedkörper und Kehrreim werden hier zu Teilen eines Ganzen, zu Funktionen einer gemeinsamen, bindenden Kraft, welche sich ihrem Wesen entsprechend verwandelt.

Ob dabei die ursprüngliche Lage Einheit oder Gegensätzlichkeit beider Teile war, wird nur in den seltensten Fällen von der Perspektive vergleichender Melodienbetrachtung aus festgestellt werden können. Jedenfalls treten in vielen Liedern beide Formen: die unverbundene und verwandelte, nebeneinander auf. Ich belege den Gegensatz an dem Beispiel des bekannten Scherzlieds *Zu Lauterbach hab i mei Strumpf verlorn* in zwei Schweizerischen Fassungen[1]):

[1]) Handschriftlich in dem Musikarchiv der deutschen Volkslieder aus dem Kanton St. Gallen A 20898 und in der Sammlung von M. E. Marriage und John Meier, Volkslieder aus dem Kanton Bern im Schweizer. Archiv für Volkskunde, Bd. 5 Seite 43ff.



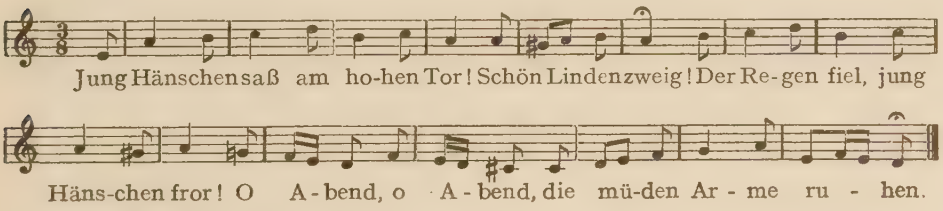
Die erste Fassung des Kehrreims, welche auch in den andern Aufzeichnungen meist überwiegt, ist ein richtiger Jodler, dessen Beziehungen zur Melodie zwar offensichtlich sind, jedoch unterhalb der Sichtbarkeitsgrenze liegen. In der sehr interessanten zweiten Fassung ist der Kehrreim eine unmittelbare Umwandlung der Melodie. Gehört diese schon zu dem Typus der Tanzlieder, bei denen ein starkes Übergewicht des Tones über das Wort den absoluten Charakter bereits der Melodie erkennen läßt, so ist der Kehrreim vollends eine Verwandlung in instrumentaler Richtung. Er umspannt den gesamten melodischen Ablauf des Liedes und beruht wie dieses auf einer Wiederholung zweier Perioden, die durch melodischen Halb- und Ganzschluß in Beziehung zueinander gesetzt sind. Die Verwandlung selber vollzieht sich in der Richtung zunehmender Entfernung vom Liede. Die melodischen Konturen der ersten beiden Takte sind unverändert. Die rhythmische Verwandlung entspringt auch hier dem spezifisch instrumentalen Bedürfnis nach Stauung und Beschleunigung: es drängt die melodischen Pfeilertöne auf ruhende Werte zusammen und läßt die Auftakte so springen, daß sie nur noch auf Singsilben, aber nicht mehr auf Worte gesungen werden könnten. Der Gegenschlag in die Dominante durchbricht die Melodik der Singstimme bereits und durchmißt den steigenden Vierklang, während der Nachsatz sich vollends aus dem Gesichtskreis der Melodie entfernt und in seinem Jodlermotiv nur noch die harmonische Bindung festhält. Dennoch wirkt das Ganze, ähnlich wie die Entwicklungsvariation in der Instrumentalmusik, durchaus so, daß der Kehrreim mit dem Liedkörper innerlich verbunden bleibt.

Diese Form der Verwandlung ist im Kehrreim in vielen Graden zu finden. Sie gelangt nicht immer zu so sinnfälligen Erscheinungen wie in

den zuletzt angegebenen Beispielen. Die schon durch sich selbst elementare Melodik des süddeutschen, Tiroler und schweizerischen Tanzlieds ist solchen Verwandlungen geöffnet und drängt förmlich zu ihnen[1]).

Ausgangspunkt für die bisherigen Untersuchungen war eine Relativität in dem Verhältnis von Liedkörper und Kehrreim. Zwar konnten beim Überwiegen der expansiven Kräfte die inneren Beziehungen bis zur Unkenntlichkeit zurücktreten; doch daß sie auch hier als Wurzel des Verhältnisses vorhanden waren, zeigt der Blick auf einen letzten Typus des Kehrreims, der in viel höherem Grade selbständig und in seinem Verhältnis zum Liede absolut ist. Er deckt sich ungefähr mit der eingangs als *Nachgesang* bezeichneten Erscheinungsform des Kehrreims. Ein solcher Nachgesang tritt der Melodie selbständig gegenüber, wächst aus einer neuen, eigenen Wurzel heraus und tritt zum Liede in ein nachträgliches, auf einer Komplementbeziehung oder einem Gewichtsausgleich beruhendes Verhältnis.

Bevor der Blick sich diesen selbständigsten Erscheinungsformen des Kehrreims zuwendet, ist es nötig, auch die unselbständigsten noch kurz zu berühren: die in den melodischen Verlauf eingeschobenen Zwischenwürfe. Sie gehören in diesen Zusammenhang, denn sie sind durch ihre regelmäßige Wiederkehr, ihre statische Gebundenheit und den Gegensatz ihrer elementaren Struktur zur Liedmelodie wesentliche Kehrreimsubstanzen. Solche Zwischenwürfe können in verschiedensten Graden zum Liede gehören. In manchen Fällen liegt der Charakter des Zwischenwurfs allein im Text, während die Melodie durchaus in ihrer Ablaufsbahn bleibt. Das ist etwa bei dem Liede *Die Binsgauer wollten wallfahrten gehn* im ersten *Kyrie eleison* der Fall; es ist textlich ein interkalierter Kehrreim, melodisch aber ein durchaus regelmäßig gebauter Nachsatz. Es ist überhaupt zu sagen, daß das Volkslied die Kraft zu diesen Zwischenwürfen aus sich heraus nicht leicht aufbringt und hier in vielen Fällen die schöpferische Hand des einzelnen erkennbar wird. Das ist bei dem folgenden, seiner ganzen inneren Haltung nach zweifellos von Zuccalmaglio stammenden Liede der Fall[2]).



Zwischenwurf und Kehrreim entsprechen in der musikalischen Gestaltung völlig den Worten: sie stehen als Einschaltungen, als Fremdkörper in der Melodie. Die Melodie selbst ist einperiodisch mit einer intensiven Entsprechung der beiden Teilsätze. Zwischen Vorder- und Nachsatz ist der Zwischenwurf *Schön Lindenzweig* eingeschaltet. Der fixierte Rhythmus, der im Sinne der Ballade bewußt objektivierenden Melodik wird durchbrochen. Diese Durchbrechung: die Auflösung des liegenden Viertels am

[1]) In meinen schon erwähnten 'Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung' habe ich noch vier weitere Melodien in ihrem Verhältnis zum Jodler angegeben und untersucht, Kap. 4. S. 153ff. [2]) Erk-Irmer, Heft 1 Nr. 41.

Taktanfang in fließende Achtel ist so stark, daß sie unwillkürlich eine Veränderung des Zeitmaßes im Sinne eines Retardierens bewirkt. Zwischenwurf und Kehrreim stehen auf einer Ebene; in ihnen sind alle Ausdruckswerte gesammelt, die Melodik fließt, die Rhythmik ist gelöst; so stark, daß auch die harmonische Ebene im Kehrreim entgleitet und er in die Unterdominanttonart mündet.

Es liegt hier dieselbe Gewichtslage in den Beziehungen zwischen Liedkörper, Zwischenwurf und Kehrreim vor wie in Zuccalmaglios bekanntem Liede *Verstohlen geht der Mond auf.* Ich erwähne dieses Lied noch, weil die Lagerung der Kräfte und auch der Ausdruckswerte in umgekehrter Richtung liegt. Hier haben die Kehrreimteile objektivere Haltung, die dazu führt, daß sie die Aufführungsvorschrift des Liedes mit innerer Begründung dem Chor zuteilt. Eine andere entgegengesetzte Quelle des Zwischenwurfs soll hier nur noch kurz erwähnt werden: das Echo und seine Stilisierung im Volkslied. Damit sind nicht die Lieder gemeint, welche, eine Wirkung der älteren Vokal- und Instrumentalmusik nachahmend, das Echo anrufen und aus dem Wortspiel seiner Antwort auch Anregungen zu melodischen Beziehungen schöpfen. Sondern hier handelt es sich um Zwischenwürfe, welche nur aus dem naturhaft musikalischen Erlebnis des Echos heraus verständlich sind. Eines der bekanntesten hierhergehörigen Beispiele ist das alte schweizerische Volkslied 'Simeliberg', in welchem die Grundform der Melodie durch den charakteristischen Echoruf zerschnitten und so zur Basis für den späteren in die Melodie eingeschalteten Kehrreim wird[1]).

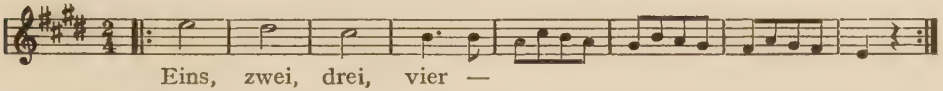
Wenn man die beiden genannten Melodien von Zuccalmaglio 'Jung Hänschen' und 'Verstohlen geht der Mond auf' miteinander vergleicht, so tritt bei ähnlicher Lage der Zwischenwürfe in den Kehrreimen eine Gegensätzlichkeit hervor. Der Kehrreim in 'Jung Hänschen' ist dem Zwischenwurf ähnlich, in dem andern Liede aber liegt ein völlig veränderter Ausgangspunkt vor, während der Nachsatz, ein wenig unvermittelt, auf den Zwischenwurf zurückleitet. Dieser Kehrreim:

hat alle wesentlichen Merkmale des Nachgesangs. Er steht zwar melodisch in engsten Beziehungen zum Vordersatz der Melodie, doch wirkt die neue rhythmische Bindung, welche wiederum das Zeitmaß (diesmal im Sinne einer Beschleunigung) erheblich verändert, äußerst gegensätzlich. Dazu kommt auch hier der Text, der den Rahmen völlig durchbricht und mit bewußter, stark übertriebener Geste das Pathos verändert.

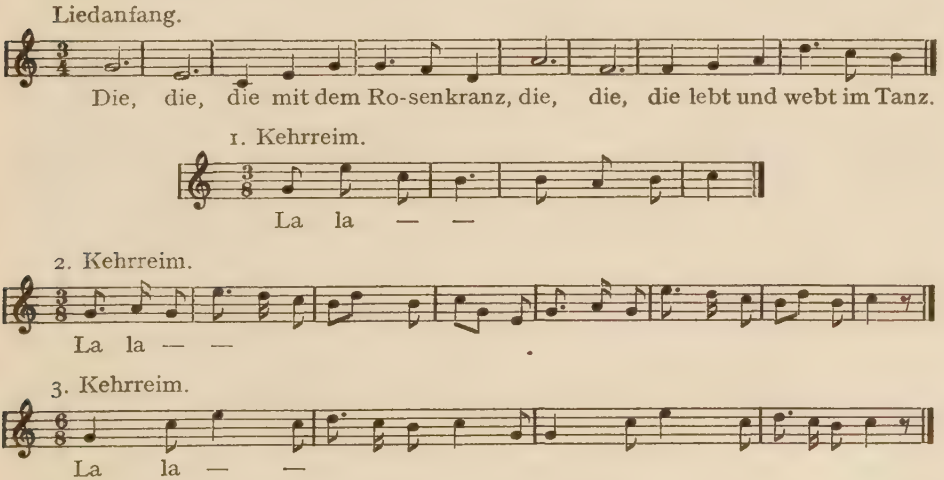
Diese grundsätzlich andere Haltung- und Ausdruckslage ist es vor allem, welche den Nachgesang gegen die bisher betrachteten Erscheinungsformen des Kehrreims abgrenzt. Sie liegt oft im Text begründet, wie in den eben angeführten Fällen, doch liegt das Kriterium natürlich auch hier ausschließlich in der musikalischen Struktur. Der Nachgesang bedeutet weder Zusammen-

[1]) Vgl. die fruchtbare und aufschlußreiche Untersuchung dieses Liedes durch John Meier, Das Guggisberger Lied, auch meine Hinweise in den 'Grundlagen ...' a. a. O. S. 161.

fassung noch Entwicklung, weder Bindung zur Form noch reines Ausströmen der Kraft. Er wächst nicht aus dem Liede heraus, sondern steht ihm gegenüber. Scharfe Begrenzung ist für ihn wesentlich. Daraus entsteht von selbst das Merkmal einer gesteigerten formalen Stabilität, einer scharfen Umreißung und Gliederung des Formverlaufs. Auch in der Lagerung der Elemente zeigt sich im inneren Zusammenhang hiermit eine gewisse Neigung zur Überbetonung, zur Verallgemeinerung oder Tendenz. Um bildhaft zu machen, was hier gemeint ist, zitiere ich den Nachgesang des kleinen Scherzlieds *Lott is dood* im Verhältnis zum Anfang zur Melodie. Der melodische Verlauf ist in eine fallende Tonleiter gebunden, die gleichzeitig eine scharfe harmonische Gliederung bewirkt; Vorder- und Nachsatz stehen sich in der rhythmischen Antithese größter Ruhe und stärkster Bewegung schroff gegenüber:



Auch in diesem Bezirk des Kehrreims besteht eine Fülle von Übergangsformen. Oft verdichten sich die Kräfte erst allmählich zur Selbständigkeit eines Nachgesangs. Es liegt mir daran, dies noch an einem Beispiel aufzuzeigen, um damit gleichzeitig für das gesamte Gebiet dieser Untersuchung zum Ausdruck zu bringen, in welchem Grade das singende Volk an der Entwicklung und Gestaltwerdung des Kehrreims beteiligt ist. Es handelt sich um ein heute meist vergessenes, früher in allen Teilen Deutschlands beliebtes Tanzlied, das sicherlich auf ein Kunstlied zurückgeht und gerade durch seine weiche, elastische Melodik alle Möglichkeiten des Zersingens bot. Ich zitiere den Anfang der Melodie in der mir am reinsten erscheinenden Form und dahinter einige charakteristische Fassungen der Kehrreimanfänge[1]):



[1]) Sämtliche Fassungen aus dem Musikarchiv der deutschen Volkslieder; Anfang der Melodie und vierter Kehrreim aus dem pfälzischen Volksliedmaterial von Heeger (A 45173), der erste Kehrreim aus Schlesien (A 54638), der zweite und dritte aus dem Schweizer Archiv (A 20825 und A 23451).

4. Kehrreim.

Die Beziehung zwischen diesen Fassungen ordnet sie in der angegebenen Reihenfolge zu Stufen einer inneren Entwicklung. Der erste Kehrreim bedeutet im Sinne früherer Feststellungen lediglich eine Koda. Er faßt das Gleichmaß des melodischen Geschehens in dem großen Anfangsintervall zusammen und intensiviert die Beziehung zwischen den Tönen. Die zweite Fassung weitet die viertaktige Koda zur achttaktigen selbständigen Form, ordnet die Entsprechungen und Wiederholungen und verteilt sie in den Raum der Periode. Die dritte Fassung steht der zweiten sehr nahe; sie stellt durch Ausschaltung des punktierten Rhythmus eine neue rhythmische Lagerung her und intensiviert die Melodik auf primäre Werte. Die letzte Fassung endlich verbindet den punktierten Rhythmus mit dem Gleichmaß, bringt beides in eine neue Ordnung und stellt es so dem Liedkörper gegenüber; jetzt nicht mehr als Koda, sondern als selbständige neue Formung. Charakteristisch ist noch, wie der in allen Fassungen auftretende Sextensprung verschieden liegt: in der ersten Fassung auf schwerem Taktteil, als Kraftquelle des melodischen Vorgangs, in der zweiten auf die Entfernung eines ganzen Taktes gedehnt, in der dritten auf halbtaktigen Abstand verringert und in der vierten zum kraftvollen Ansprung des Auftakts zugespitzt. Diese Fassung bedeutet in jeder Hinsicht den höchsten Grad von Selbständigkeit, stellt der spannungsarmen Melodik des Liedes einen eigenen bedeutungsvollen und wesentlichen Formverlauf gegenüber. Hier hat der Kehrreim in innerem Wachstum die Höhe des Nachgesangs erreicht.

Etwa bis zu den hier bezeichneten Grenzen läßt sich der Nachgesang von der Perspektive des Kehrreims aus erfassen und wird ein Teil von ihm. Bei weiterer Steigerung der Gegensätzlichkeit erhebt sich der Nachgesang zur Bedeutung eines selbständigen neuen Liedes und führt zu dem häufigen Vorgang, daß selbständige Lieder als Anhängsel zu andern auftreten und nach Art des Kehrreims mit gleichbleibendem Text gesungen werden. Damit aber sind die Grenzen, unter denen der Kehrreim eingangs gefaßt wurde und welche die Grundlage für diese Untersuchung bildeten, bereits überschritten.

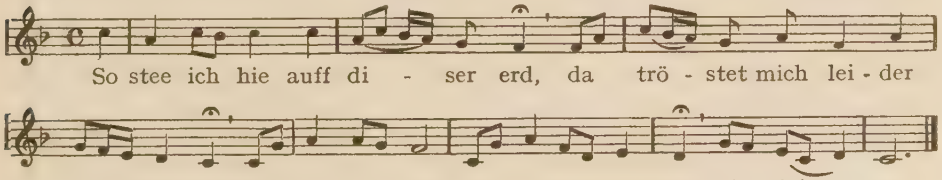
Neun alte Volksliedweisen mit versprengten Texten.

Von Hans Joachim Moser.

Beim Volksliedsammeln[1]) hat so lange der Hauptton auf dem Wort, der Nebenton auf der Weise gelegen, daß man solchen Liedern in den Sammlungen keinen oder nur sehr geringen Raum gegönnt hat, bei denen es am Wortlaut durch Unvollständigkeit oder sonstige erhebliche Unordnung haperte. Das sind aber begreiflicherweise nicht ganz wenige und keineswegs die wertlosesten Stücke, wenn man bedenkt, daß in der Mehrzahl die Volkslieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert als Cantus firmi polyphoner Sätze auf uns gekommen sind, an denen das Folkelore-Interesse fehlte, jene Liedkörper vielmehr rein tonkünstlerisch als Themenfundgrube für kammermusikalische Kontrapunktkünste betrachtet wurden. Wovon das Lied handelte, hat die Leute vor Forster nur wenig gekümmert, zumal, da man in der Zeit von 1450—1535 knapp die Kernweise, geschweige denn die Begleitstimmen vokal ausgeführt hat. Daher begegnen manche schöne Melodien bloß mit vereinzelten Strophen unterlegt oder überhaupt nur mit den Anfangsworten vielversprechend bezeichnet, zu denen — wenigstens mir — die Fortsetzung fehlt. Ich teile davon im folgenden einige mit: vielleicht daß von anderer Seite das Fehlende ergänzt werden kann. Mögen diese Proben zeigen, wieviel voreinst vorhanden gewesen sein muß, wovon heut nur noch versprengte Planetoide des Volkslieds Kunde geben.

1. So steh ich hie.

Der Mensuralcodex Hs. mus. 3154 der Münchner Staatsbibliothek, einst einem Magister Nicolaus Leopold von Innsbruck gehörig und nach den Papieren wie dem Inhalt eine große Sammlung mehrstimmiger Kirchenmusik etwa von 1480—1520 zumal aus Tirol und Oberitalien, enthält eine Reihe deutscher Lieder zu 3—5 Stimmen. Darunter an erster Stelle beifolgenden Satz, dessen Tenor-Cantus firmus, nach der Hebigkeit rhythmisiert, selbständig etwa so ausgesehen haben mag:



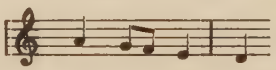
Die Tonart kann man als nach *F* versetztes Hypo-Jonisch bezeichnen.

[1]) Vgl. auch meinen Aufsatz 'Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Volkslieder' in der 'Musikantengilde' V 100ff. (Wolfenbüttel 1927), wo ich *Tannhäuser und Frau Venussin*, *Fuchswild bin ich*, *Es wollt ein Maidlein waschen gan* behandelte.

Auffällig ist, daß das *alleine* dem Ganzen nachgestellt ist, während (worauf mich John Meier freundlichst hinwies), dies Wort zur ersten Zeile gehört. Es ist aber unwahrscheinlich, daß auch die zugehörige Melodiephrase vorgeschoben werden müßte, da dann eine dorische Klausel ans Ende käme, der der jonische Anfang widerspräche. Auch die Wiederholung von *da tröstet mich laider niemands mer* zu einer zweiten, abweichenden Melodiezeile ist eigentlich unwahrscheinlich; vielleicht hat der Polyphonist diese Textwiederholung nur aus Verlegenheit unterlegt, weil ihm der ursprüngliche Wortlaut entfallen war. Der Melodie nach ist die Strophe aus drei langen und einer kürzeren zusammengesetzt gewesen, so daß man vielleicht so ansetzen darf:

'So steh ich hie auf dieser Erd,
da tröstet mich laider niemands mer,
. . . . . .
alleine'

und Zeile vier ist eben doch die zugehörige Fortsetzung der verschollenen Zeile 3, da eine Parenthese von 2/3 zwischen 1 und 4 allzu unwahrscheinlich wäre.

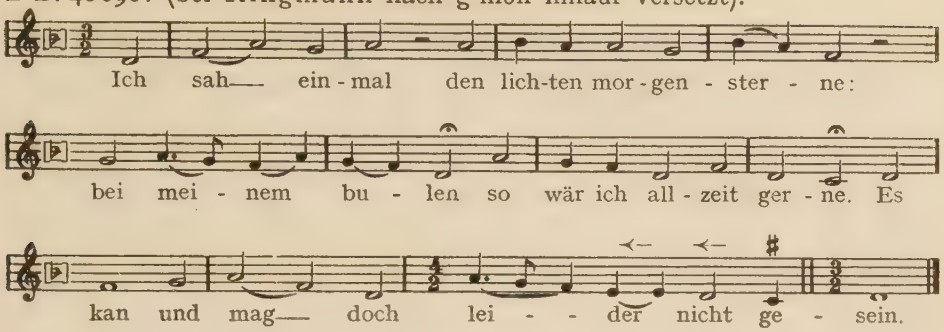
Da in der Hs. die Textworte nur jeweils ungenau den einzelnen Phrasenbeginnen der Melodie zugeordnet stehen, bleibt die Ligaturbildung in Einzelheiten fraglich. Motive wie samt ihren Versetzungen, die in der Senfl-Zeit gern  lauten (vgl. *Mein Herz in hohen freuden* von ihm bei Ott 1534 gegen die ältere Fassung im Schedelschen Ldb. Cgm. 810 (Mus. 3232)), weisen auf etwa 1480 und darüber hinaus in die Zeit des Lochamer Ldbs. zurück, auch der polyphone Satz, der in Einzelheiten durch Bewegtheitsstreben etwas rauh und in der letzten Zeile gänzlich verderbt ist, so daß er durch einige Konjekturen wenigstens zur Not eingerenkt werden mußte, weist ebenfalls auf das 15. Jahrhundert zurück, wenn auch seine Vierstimmigkeit nicht älter sein wird als das erste strahlend schöne Quartett des Glogauer Ldbs. (Berlin 40098) *Ich bin erfreut durch roten mund*; die Imitationen, lockeren Stimmeneinsätze mit Cantus firmus-Verkleinerung usw. deuten auf die Generation der Heinrich Fink und Erasmus Lapicida, also die deutsche Ockeghem-Schule der um 1440 Geborenen.

2. Ich sah einmal den lichten morgensterne.

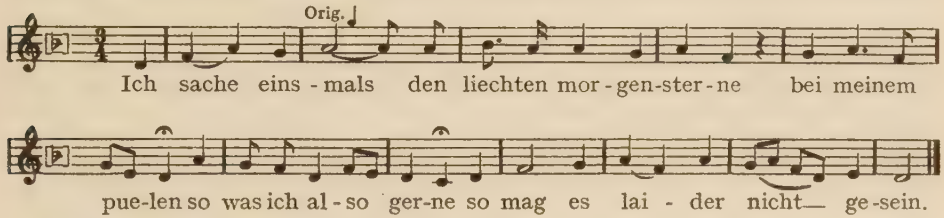
Dieses Volkslied, das sowohl im Liederhort, wie auch in Böhmes Altd. Liederbuch fehlt, ist mit seiner bisher einzigen Strophe gleich zweimal auf uns gekommen: den dreistimmigen Satz (um 1460) hat man in Dr. Heribert Ringmanns Auswahl aus dem Glogauer Liederbuch[1]), wo die Melodie im Sopran liegt; die vorerwähnte Münchener Hs. 3154 gibt sie als Tenor-Cantusfirmus eines vierstimmigen Satzes, in dem außer der Kernstimme nur der Discantus noch Text trägt — fraglich, ob wirklich zu vokaler Ausführung oder ob nicht bloß als Verweis-Kustoden. Ich gebe die Partitur im Anhang und konfrontiere hier beide Fassungen des Cantus prius factus; altertümlich an dem Quartett ist die Kontratenorrolle des Bassus, der noch gern als Vagans in die Mitte springt, und die Landinoklauseln zumal im Alt.

[1]) Deutsche Liedsätze des 15. Jahrhunderts für Singstimmen und Melodieinstrumente, herausgeg. von Konrad Ameln im Bärenreiterverlag zu Kassel, Bd. 2 (1927).

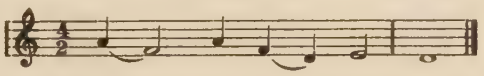
B B. 40098: (bei Ringmann nach g-moll hinauf versetzt).



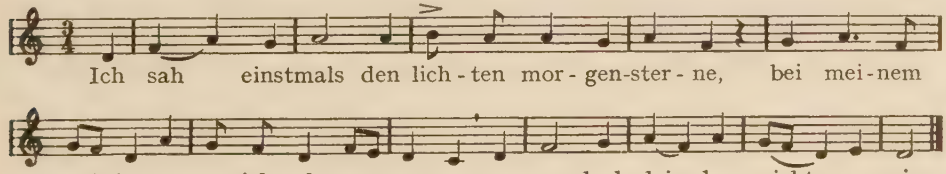
MüSt. 3154 (unter Beseitigung der vorgesetzten, polyphonen C-Taktierung):



Das vorgesetzte 'mollifizierende' B ist fraglich, da in dem Münchner Satz die Harmonie ausdrücklich h fordert — es wird also doch wohl hartes Dorisch auf *liechten* gesungen worden sein. Die Übereinstimmung beider Fassungen ist auffällig groß, nur in der Schlußzeile hat München offensichtlich die 'primäre' Tenorklausel, während Glogau die kompliziert synkopierende Diskantfloskel eingefügt hat; doch hat der Satz aus B B 40098 die Originalzeile an seine Unterstimme ausgeborgt:



Und diese Fassung scheint sogar eine ursprünglichere zu sein. Die Urform dürfte mithin am besten so gelautet haben:



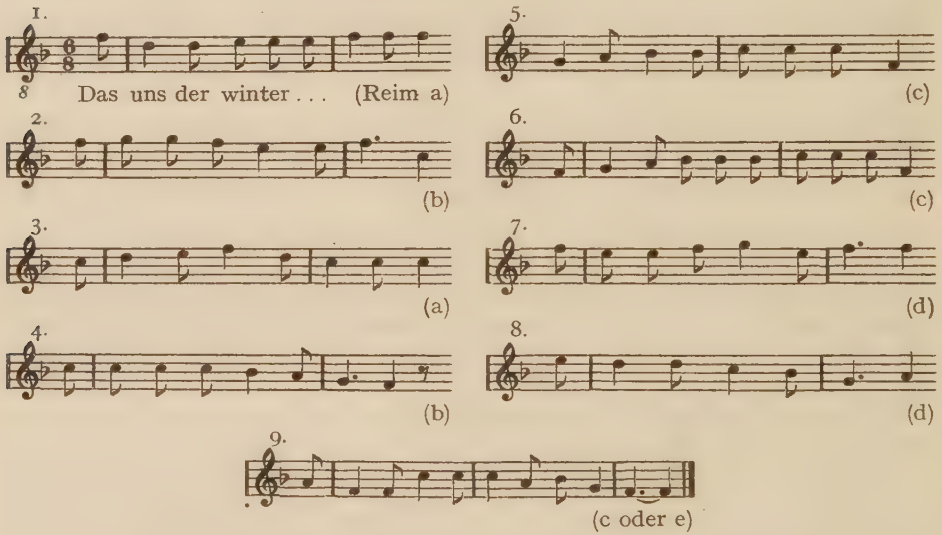
Damit hätten wir eine der musikalisch besten deutschen Volksweisen des 15. Jahrhunderts wiedergewonnen[1]).

[1]) Zum Stoffkreis (Morgenstern-Besuch bei der Liebsten) verweist mich Joh. Bolte liebenswürdig auf Erk-Böhme Nr. 35 (F. van Duyse Nr. 66) und Nr. 47. Das letzte 'Ich sah den lichten morgen, dazu sein hellen Schein' (aus der Val. Holl.-Hs.) ohne Melodie kommt unserm Stück noch am nächsten.

3. Das uns der Winter.

Die Handschrift 328—331 der Münchner Universitätsbibliothek, vier Stimmbücher von etwa 1530, einst nach Landshut am Lech gehörig, aber sichtlich dem Senflkreis entstammend, enthält zwischen ganz überwiegenden Hofweisen auch einzelne Volksliedbearbeitungen, die sich von jenen stilistisch schroff abheben — dort echt polyphone, polyrhythmische, fein verschränkte, melismenreiche Sätze — hier akkordisch-isometrische, tanzhafte Setzart von größter Naivität; (ähnlich steht im Liederbuch des Arnt v. Aich das obszöne *Ein bauer gab seinem Sohn ein Weib* ganz allein unter lauter musikalischer Kunstlyrik).

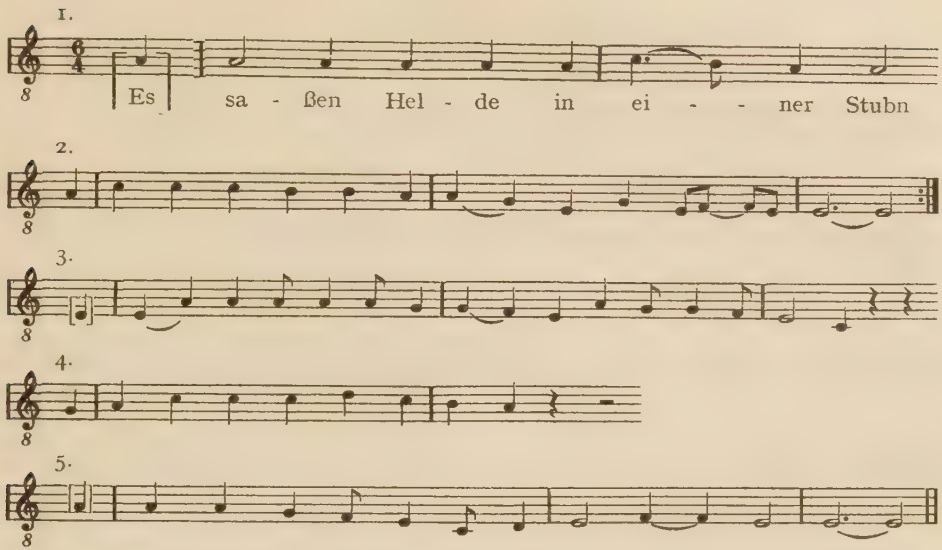
Ich gebe außer dem 4stg. Satz die köstlich frische Melodie nach Zeilen abgesetzt, um die Auffindung des zugehörigen Gedichts zu erleichtern; ein unbeweisbares Gefühl sagt mir: so etwa mag eine Wintertanzmelodie bei Ulrich v. Lichtenstein ausgesehen haben.



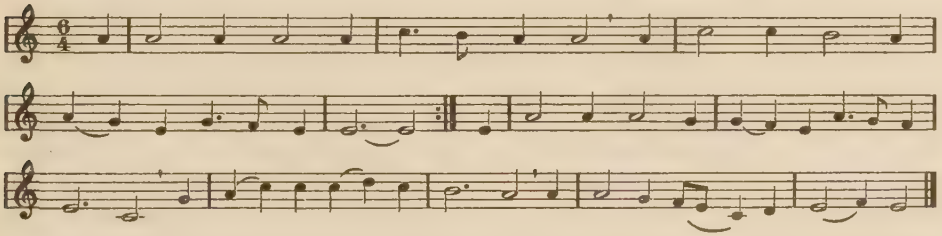
Ganz prächtig ist nach dem stollenhaften Eröffnungsvierzeiler die durch Variation steigernde Straffung im beginnenden quasi-Abgesang und nach der Normallänge von Zeile 7 und 8 der verbreiternde Schlußriegel von Zeile 9.

4. Es sassen höld in ainer stuben.

Bei diesem Liede (aus der gleichen Mensuralhandschrift München 3154) liegt der Fall wesentlich schwieriger, denn dem betr. dreistimmigen Satz ist nur obiger Textbeginn vorangestellt, es fehlt aller weitere Wortlaut völlig, selbst die Unterlegung dieses Anfangs macht Schwierigkeiten, und der Satz scheint mit der Kernweise, die auch diesmal im Tenor steckt, wesentlich freier umgesprungen zu sein. Die Melodie schwankt zwischen äolisch und phrygisch, am Beginn des Abgesangs ist eine jonische Kadenz eingefügt. Wie bei *Ach elslein, liebes elslein mein* (3stg. in BB 40098 = Glogauer Ldb.) scheint — typisches Merkmal für ein 'Carmen instrumentale' — der Auftakt einfach weggelassen zu sein; also darf man wohl schließen:



Das wäre also eine siebenzeilige Barstrophe, wie deren mehrere ähnlich auch sonst, und gerade für historische 'Töne', begegnen (vgl. Böhme, Altd. Ldb. S. 808), nur daß hier anscheinend eine recht freie Zeilenfüllung zugrunde liegt. A-moll mit Schlüssen auf der I. V. :| III. I. V. Stufe ist deutlich. In den kleinen Synkopengruppen ♪ ♩ ♪ und ♫ ♫ zeigt sich die Hand des Kontrapunktisten. Die 'Uridee' der Weise wäre am ehesten diese:

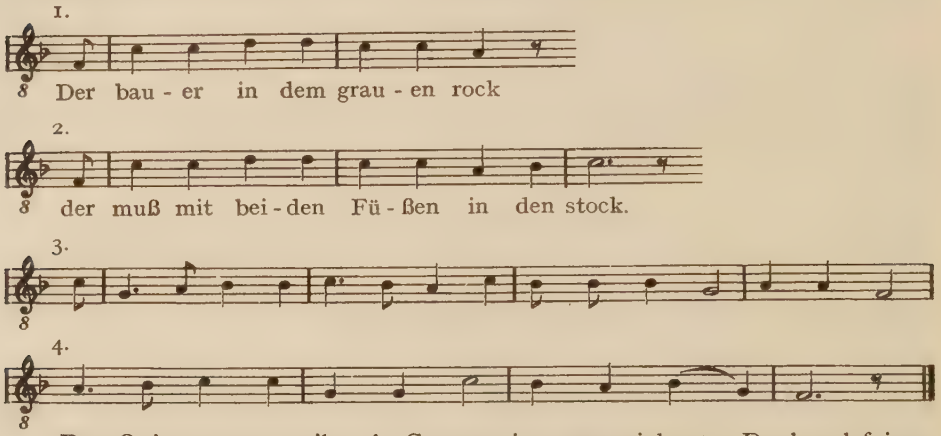


Zu dem Lied verweise ich auf einen ähnlichen Beginn in dem Liederkatalog des 15. Jahrhunderts in Cgm. 5519 fol. 259a Nr. 45. *Es saßen vier hanß darum pey ainem hayssen feyer.* (J. Bolte in Berliner Z. f. Volksk. 1906 S. 183.)

5. Der Bauer in dem grauen rock.

Besonders zu bedauern ist der fragmentarische Textzustand in dem einzigen deutschen Quintett der Münchener Hs. 3154, denn es handelt sich wohl um ein volkstümliches Tanz- oder Kinderspiellied, dessen Cantus firmus Tenor altus und Tenor bassus im strengen Oktavenkanon deutlich vokal zur Begleitung dreier bewegter Instrumentalstimmen durchführen — eine Bearbeitungsweise, für die wir ausgezeichnete Beispiele bei Heinrich Isaac († 1517) und Paul Hofhaimer (1459—1537), Ludwig Senfl, Konrad Rupsch d. J. und mehreren Anonymen kennen.

Die Kernweise ist folgenderart beschaffen, ein höchst naives F-dur-Stückchen:

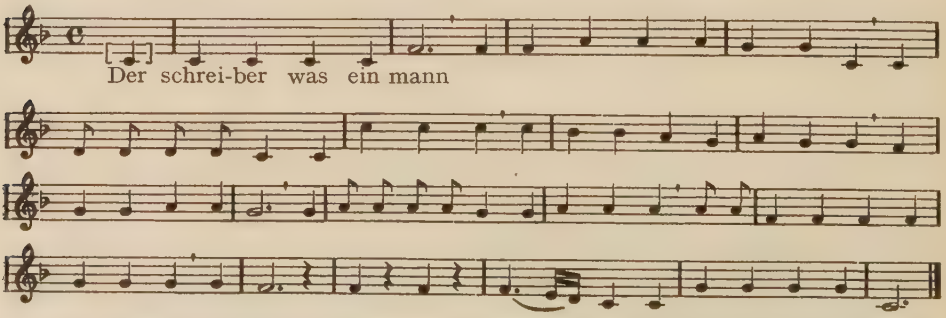


Der Quintettsatz ergibt als Ganzes ein ausgezeichnetes Denkmal feinen kammermusikalischen Humors und stellt dem alten unbekannten Kontrapunktisten vielleicht aus Geilers oder spätestens Murners Generation ein denkbar günstiges Zeugnis aus.

6. Der schreiber was ein mann.

Die jetzt Basler Hs. F VI. 26f. enthält unter allerlei deutschen Liedern zu 3—4 Stimmen aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auch einen lustigen Triosatz, der zu zwei springlebendigen oberen Instrumentalstimmen würdevoll eine Volksweise als Baß-Cantus firmus durchführt.

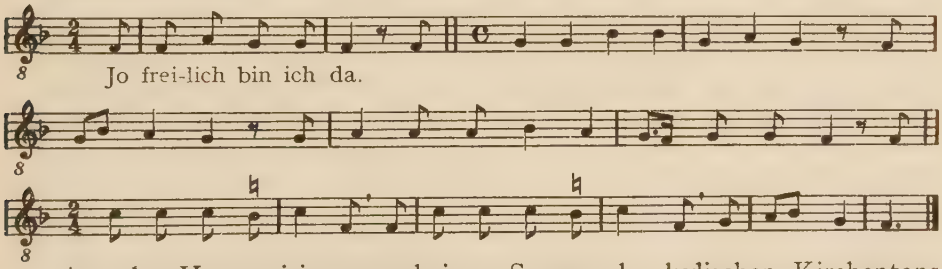
Zieht man das zum Lied Nr. 4 über den Auftakt Gesagte und die Faktur der Oberstimmen mit heran, so ergibt sich als wahrscheinlich, daß auf den Reimsilben Dehnungen einzusetzen sind, die der Polyphonist weggelassen hat, um dem Cantus firmus durch ein 'trottendes' Gleichmaß einen besonders komischen Zug zu verleihen, und die Melodie wäre vielleicht am ehesten folgendermaßen zu interpretieren (obgleich auch allerlei andere Möglichkeiten sich anbieten):



Es scheint hier ein Studentenlied vorzuliegen von ähnlicher Lustigkeit wie in derselben Hs. der ein andermal mitzuteilende Schwank über die Professorenköchin *Unsers meisters magd / die ist feist und geil.*

7. Jo freilich bin ich da.

Auf der Stadtbibliothek Zürich liegt ein Exemplar von Laurentius Fries' 'Spiegel der Artzney' (Straßburg 1532 bei Balthasar Beck), das als bes. Anhang — Ms. Z. XI 301 — genau 50 Stücke in Orgeltabulatur enthält, darunter acht Unica deutscher Liedsätze, am Schluß drei französische Chansons, Josquins Scaramella-Liedchen und den auch aus literarischen Quellen bekannten Tanz *Der schwarz Knab.* Die anderen deutschen Lieder zu 3—4 Stimmen sind größtenteils Egenolfs Reuterliedlein von 1535 entnommen (vgl. meine Faksimileausg. 1927 bei B. Filser in Augsburg), ebenso Senflsche Sätze aus Otts Liederbuch von 1534, anderes deckt sich mit dem Ldb. von Schöffer und Apiarius 1536, der Hs. München Univ.-Bibl. 328–331, Öglins Ldb., dem des Arnt von Aich, den Hss. Basel F X 1–4, München Staatsbibl. 3155, also wesentlich Liedergut aus den Jahren 1510—1536; als Autoren sind, neben dem erwähnten Zürcher Meister, Sixt Dietrich, Paul Wüst, Paul Hofhaimer, Caspar Boemus, Adam v. Fulda und Heinrich Finck feststellbar. Es handelt sich nicht um frei ausgezierte Bearbeitungen für Tasteninstrumente, sondern um getreue Intavolierungen von Vokalsätzen, so daß man sie unmittelbar wieder auf Melodieinstrumente und Stimmen (soweit Texte vorhanden) zurückführen kann. Die Notierungsweise ist die der Hss. Kotters, Fridolin Sichers (St. Gallen, Stiftsbibl. Hs. 530) und Hans Buchners. Abgesehen von *Innsbruck ad aequales* und *Ich weiß mir ein hübsche graserin* begegnen wir Hofweisen; dann aber folgendem hübschen Volkslied, von dem nur leider wieder der größte Teil des Textes fehlt (der vierstimmige Satz ist entsprechend naiv gehalten) — man möchte auf ein österreichisches 'Bauernliedlein' schließen oder wegen der bloß fünf Töne auf ein Kinderlied:



Aus der Harmonisierung scheinen Spuren des lydischen Kirchentons (h statt b) herauszuschauen, die sich bekanntlich in Alpenbetrufen usw. bis heute erhalten haben.

8. Hab mich lieb.

Nur diese drei Anfangsworte führt ein anonymer, freilich nicht sehr reiner Tonsatz in der schon bei Nr. 3 erwähnten Hs. München Univ.-Bibl. 328 bis 331, der zwar kunstvolle Kontrapunkte nach Hofweisenart enthält, mit diesen aber eine Melodie (als strengen Quintenkanon) umschließt, die in ihrer Naivität fast an ein Kinderlied gemahnt. Sie ist so allerliebst sprechend, daß es nicht schwer wäre, nach der Art des *Ich bin dein, du bist mein,* einen Text zu ergänzen und so den Satz wieder sing- und spielbar zu machen, der in der Anlage an Hofhaimers *In Gotts namen faren wir* (Carmen in Wien, Nat.-Bibl. 18810) oder C. Rupschs des Jüngeren *Nu bitten wir den Heiligen*

Geist oder auch oben *Der Bauer in dem grauen rock* gemahnt. Ich gebe die Melodie nach Zeilen abgesetzt — die Rückkehr in den Anfang spricht für hohes Alter[1]). Die Begleitstimmen beweisen F-dur als Originaltonart und C-dur als Kanon-Transposition.

Fast könnte man von einer *Ballade* sprechen, in der die zweimal vierzeilige *Copla* die *Piedi* auf nur eine — obendrein der zweiten Coplazeile nachgebildete — Zeile zusammengedrängt hat.

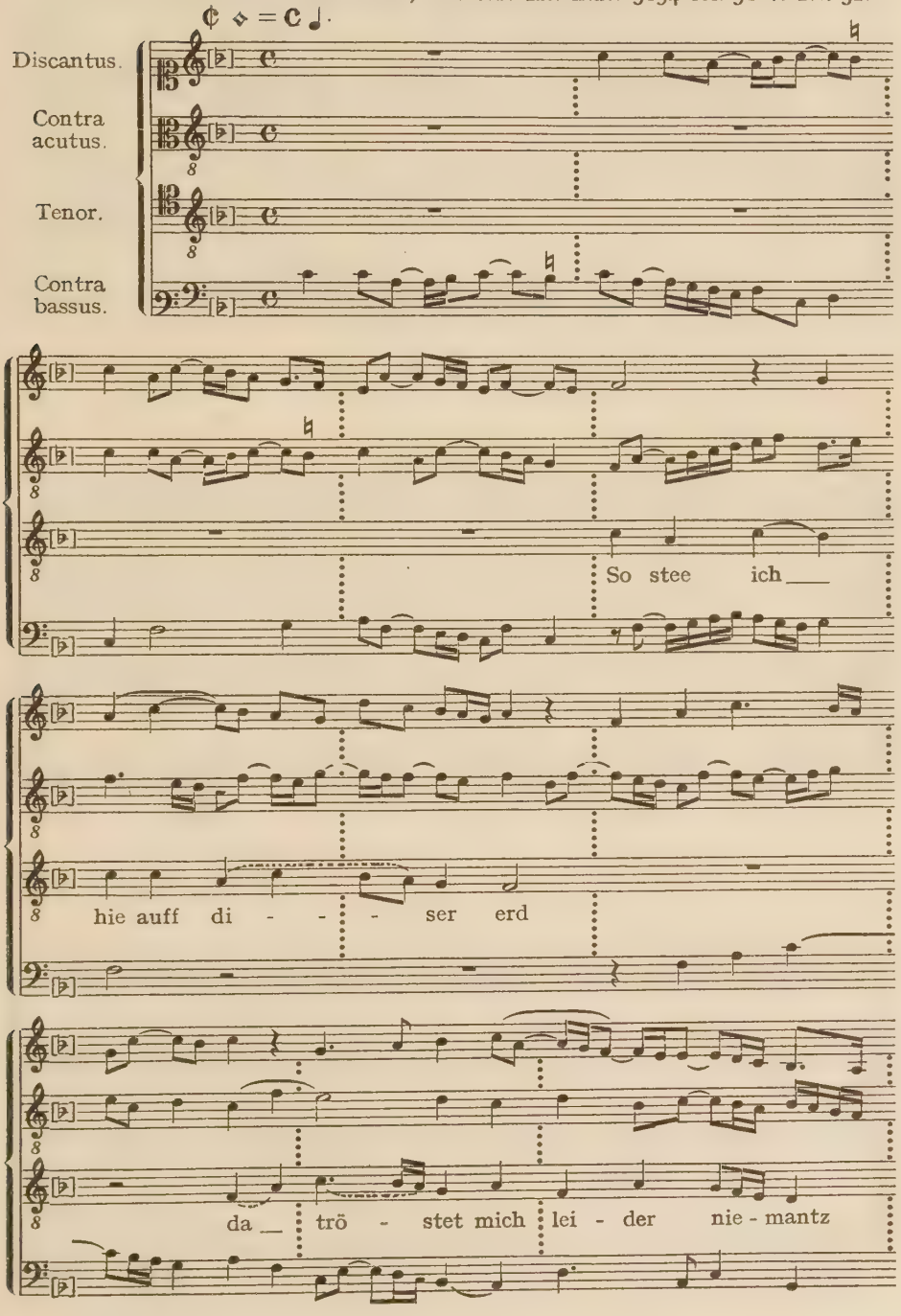
9. Ein großer dicker Kuttenmann.

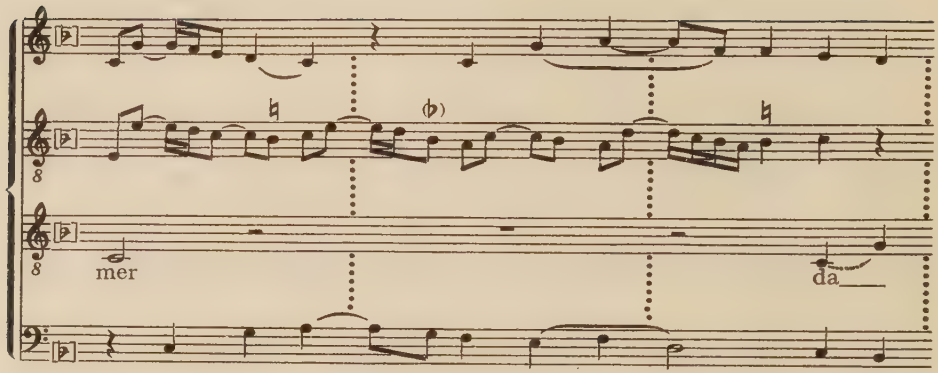
Hs. Univ.-Bibl. München 328—331 bietet schließlich noch ein sehr lustiges Stück obigen Textbeginns, das wieder völlig in einer Kompositionsweise gehalten ist, die man als 'Volkslied-Setzart um 1500' bezeichnen kann — immerhin: die fast thematische Wiederkehr der zwei Figuren und in den Begleitstimmen deutet auf einen ungenannten Meister, der bewußt über der Sache steht und schmunzelnd einen 'quasi'-Volksliedsatz über den mindestens volkstümlichen Bar der Tenor-Kernweise baut. Ich setze den Cantus firmus wieder nach Zeilen ab:

[1]) Vgl. meine Abh. 'Die älteste Singweise des *Meum est propositum*' im 'Fortunatus' Heft 8 (Wintersemester 1927/28).

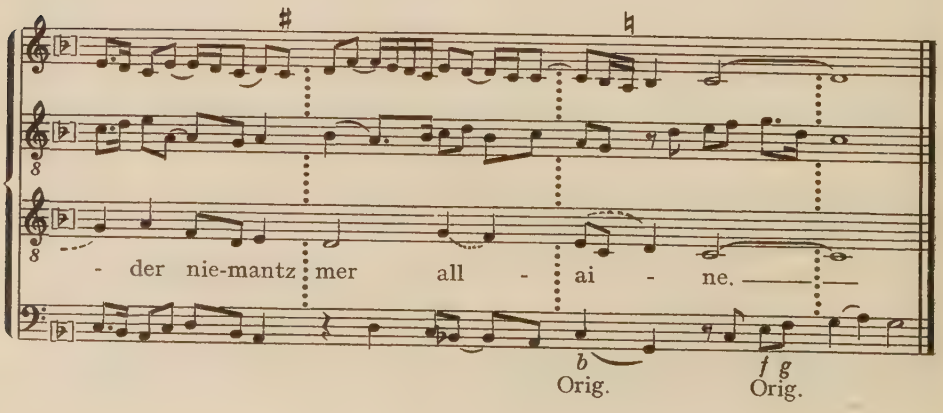
1. So steh ich hie.

München, Staatsb. Hs. mus. 3154 fol. 51 v. Nr. 32.

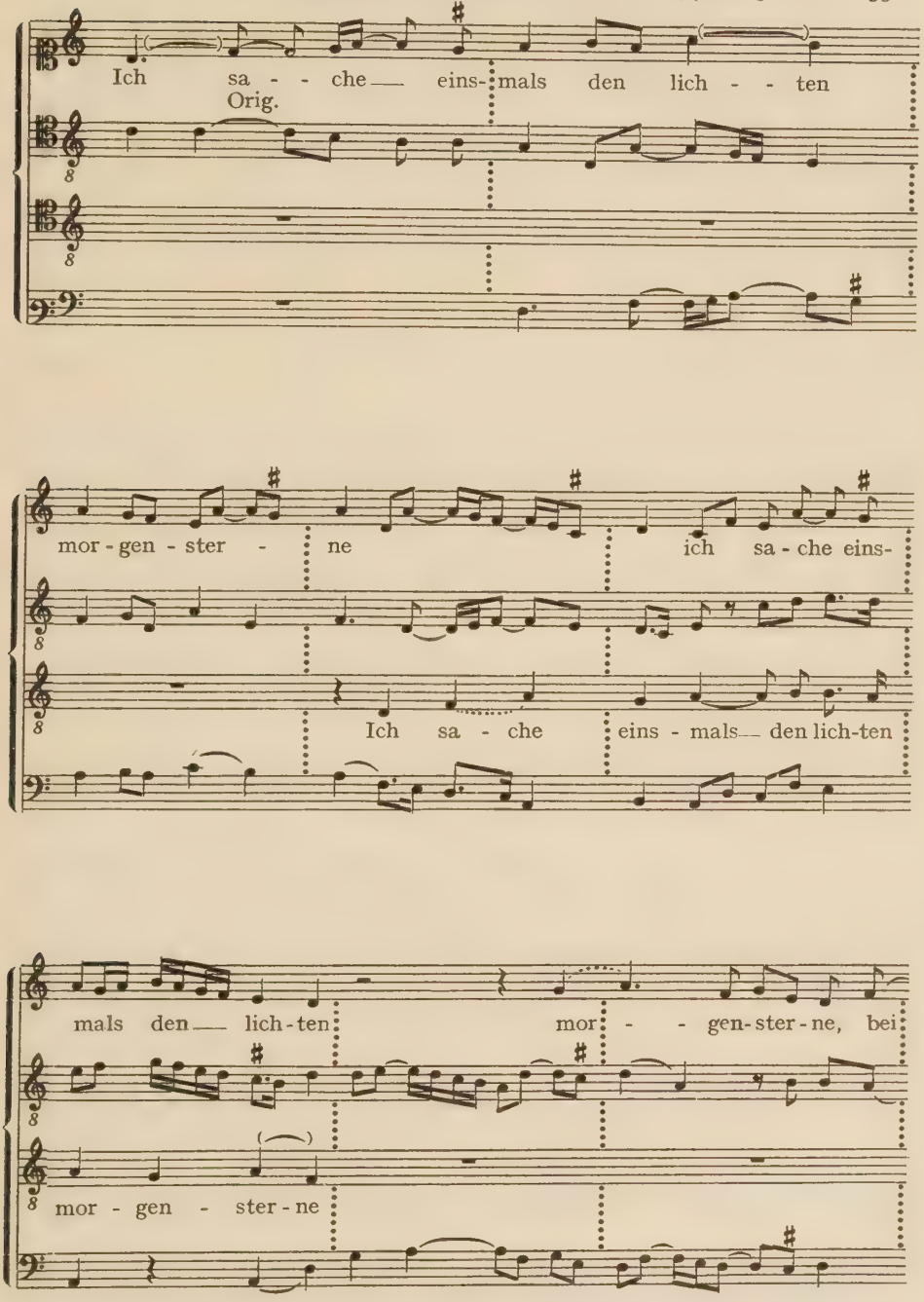


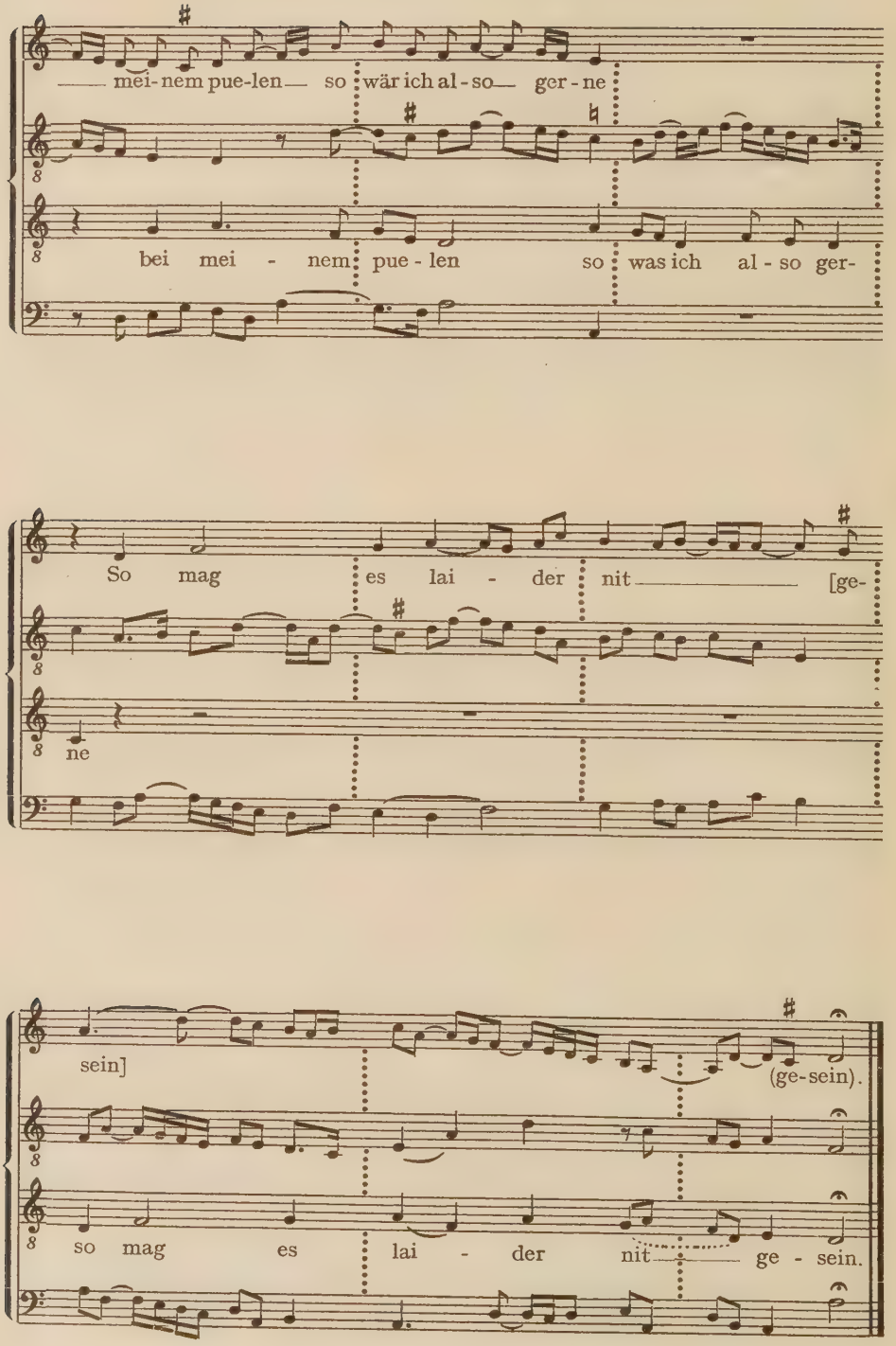

mer
da

Orig.
trö - stet mich
lai -


- der nie-mantz mer all - ai - ne.
b
Orig.
f g
Orig.

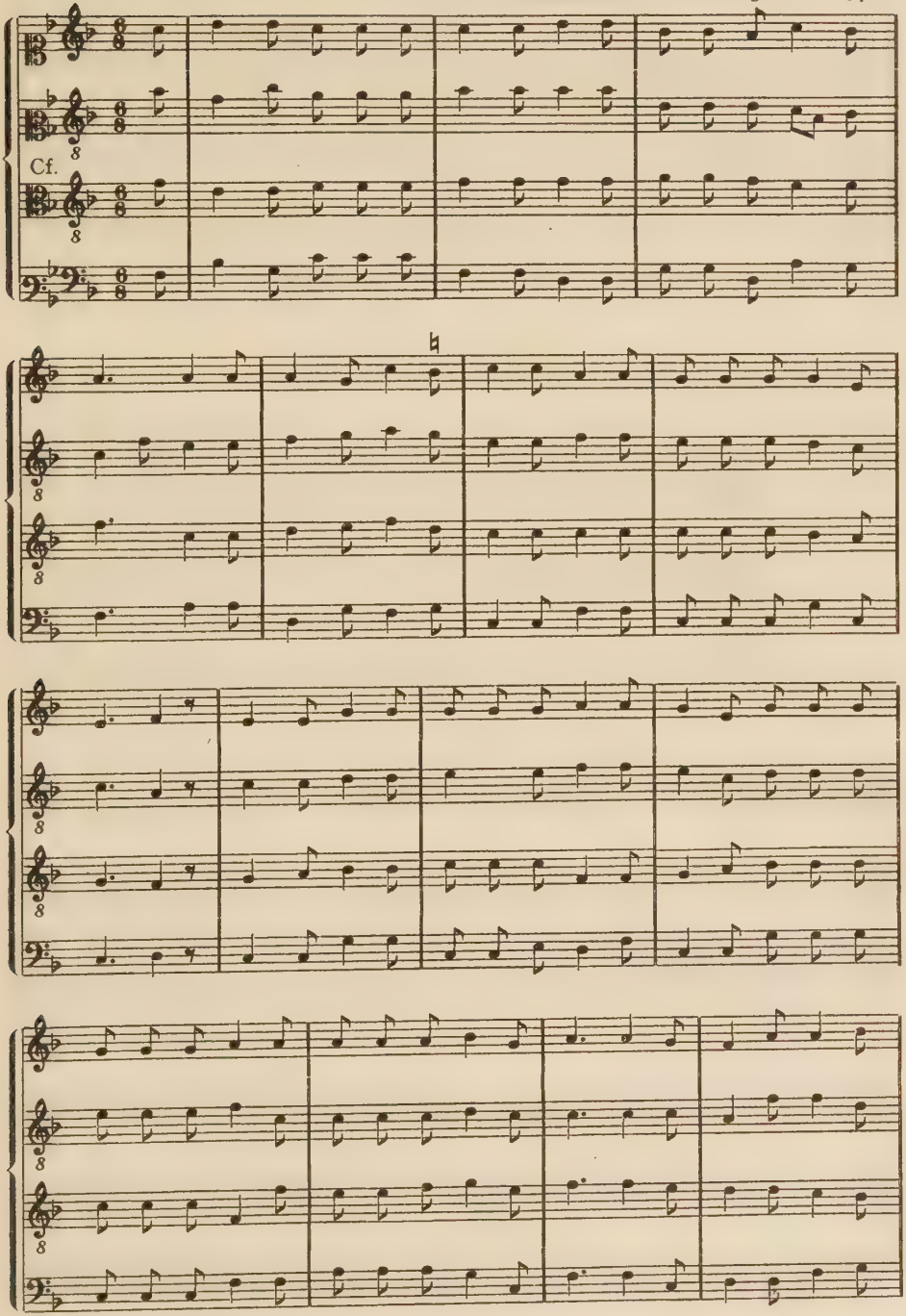
2. Ich sah einmal den lichten Morgensterne.
München, Staatsbibl. Hs. mus. 3154 fol. 52 v. Nr. 33.

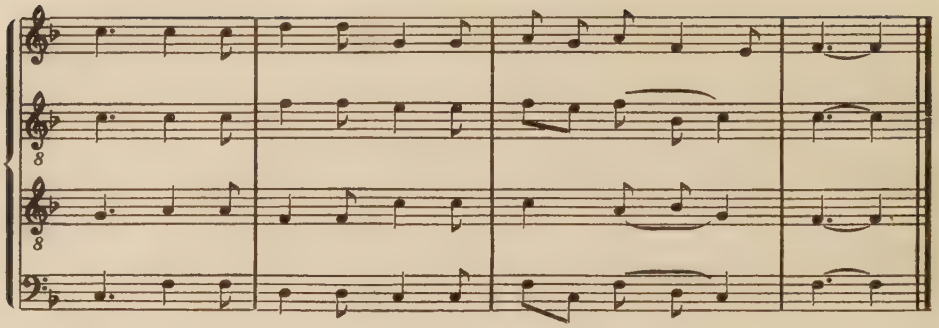



mei-nem pue-len so wär ich al-so ger-ne
bei mei - nem pue - len so was ich al-so ger-
So mag es lai - der nit [ge-
ne
sein]
(ge-sein).
so mag es lai - der nit ge - sein.

3. Das uns der winter.

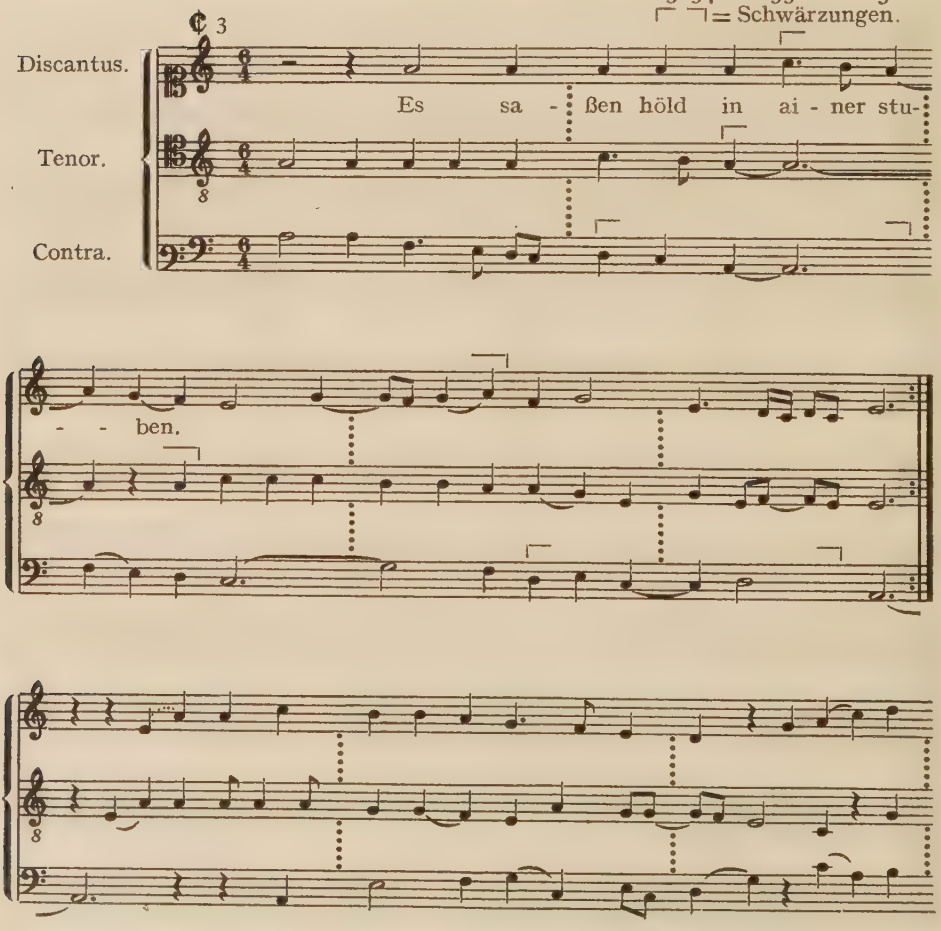
München Un.-Bibl. 328, fol. 97.

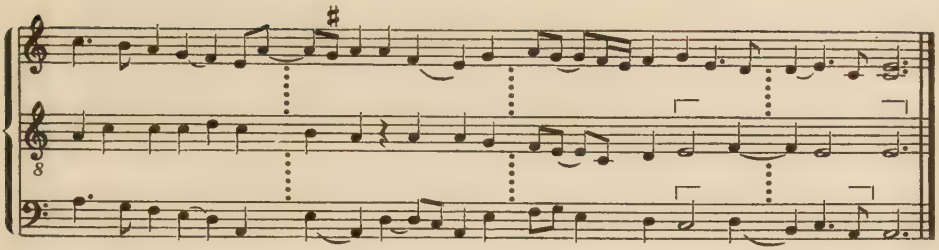




4. Es saßen höld in ainer stuben.

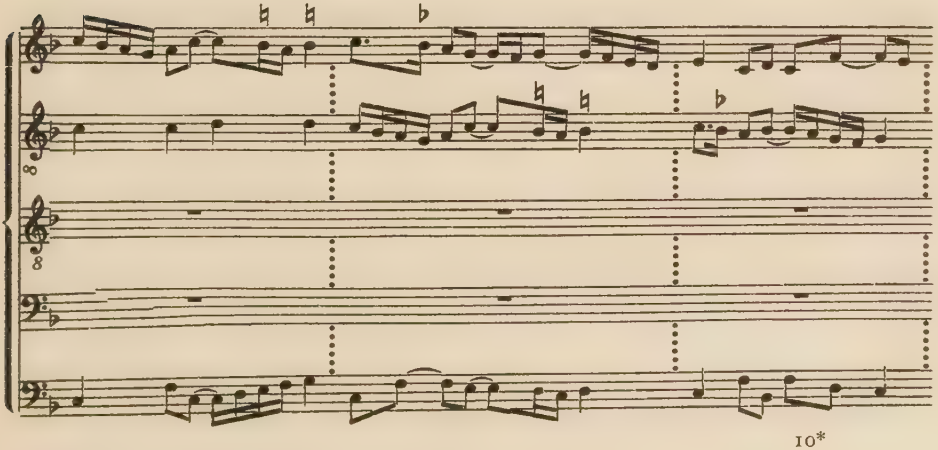
Mü. St. 3154 fol. 53 v. Nr. 36.
⌜ ⌝ = Schwärzungen.

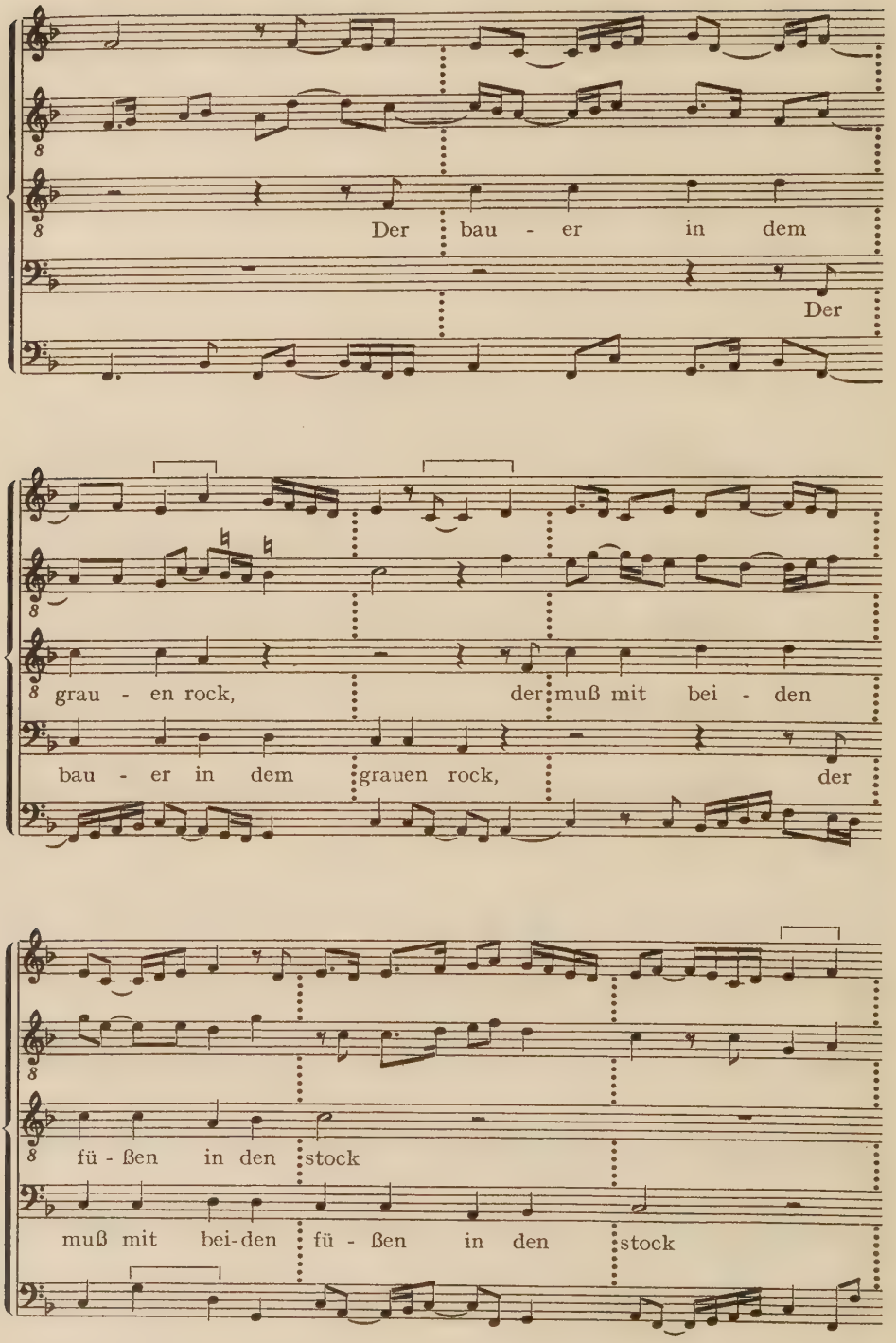


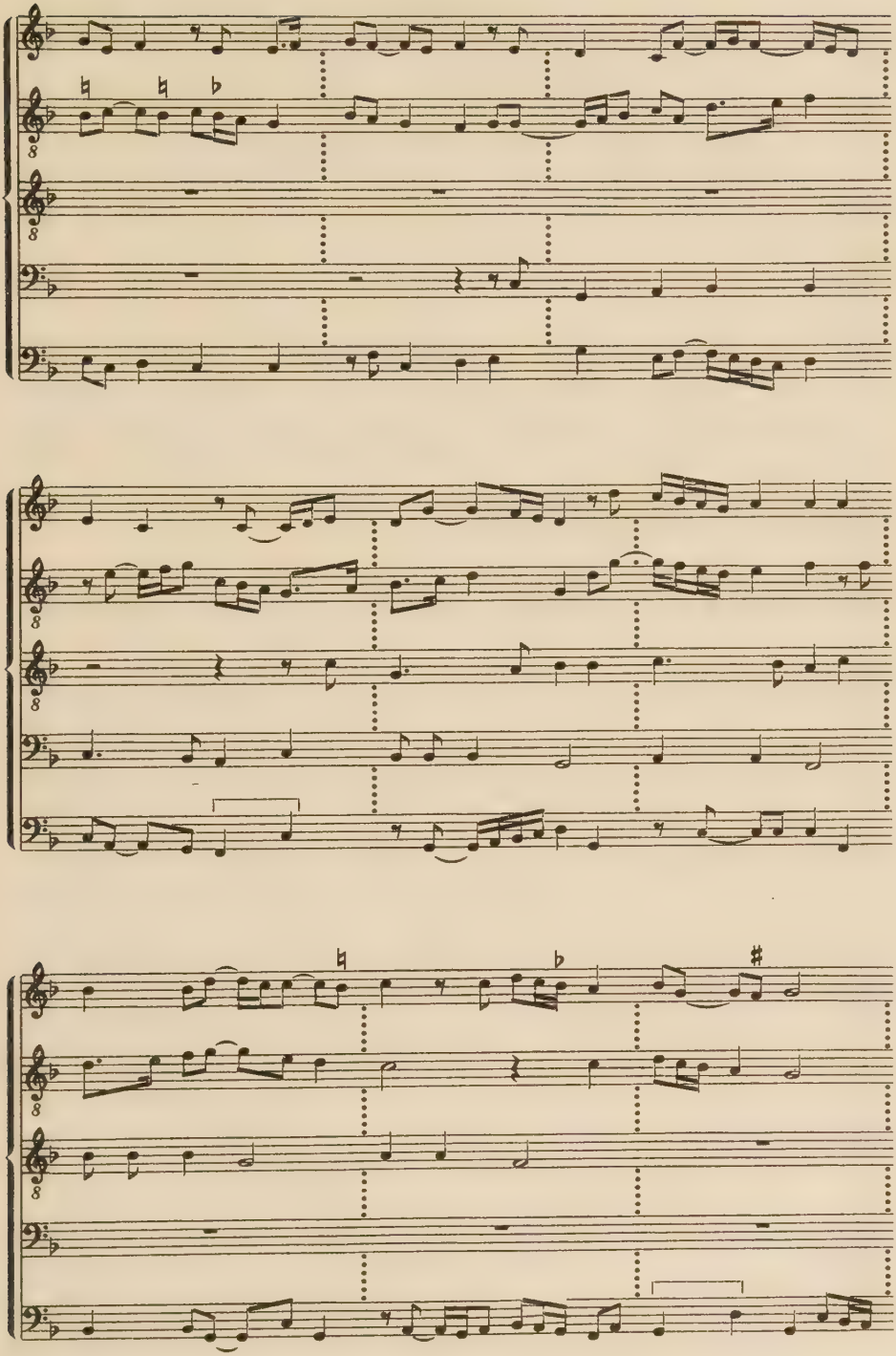


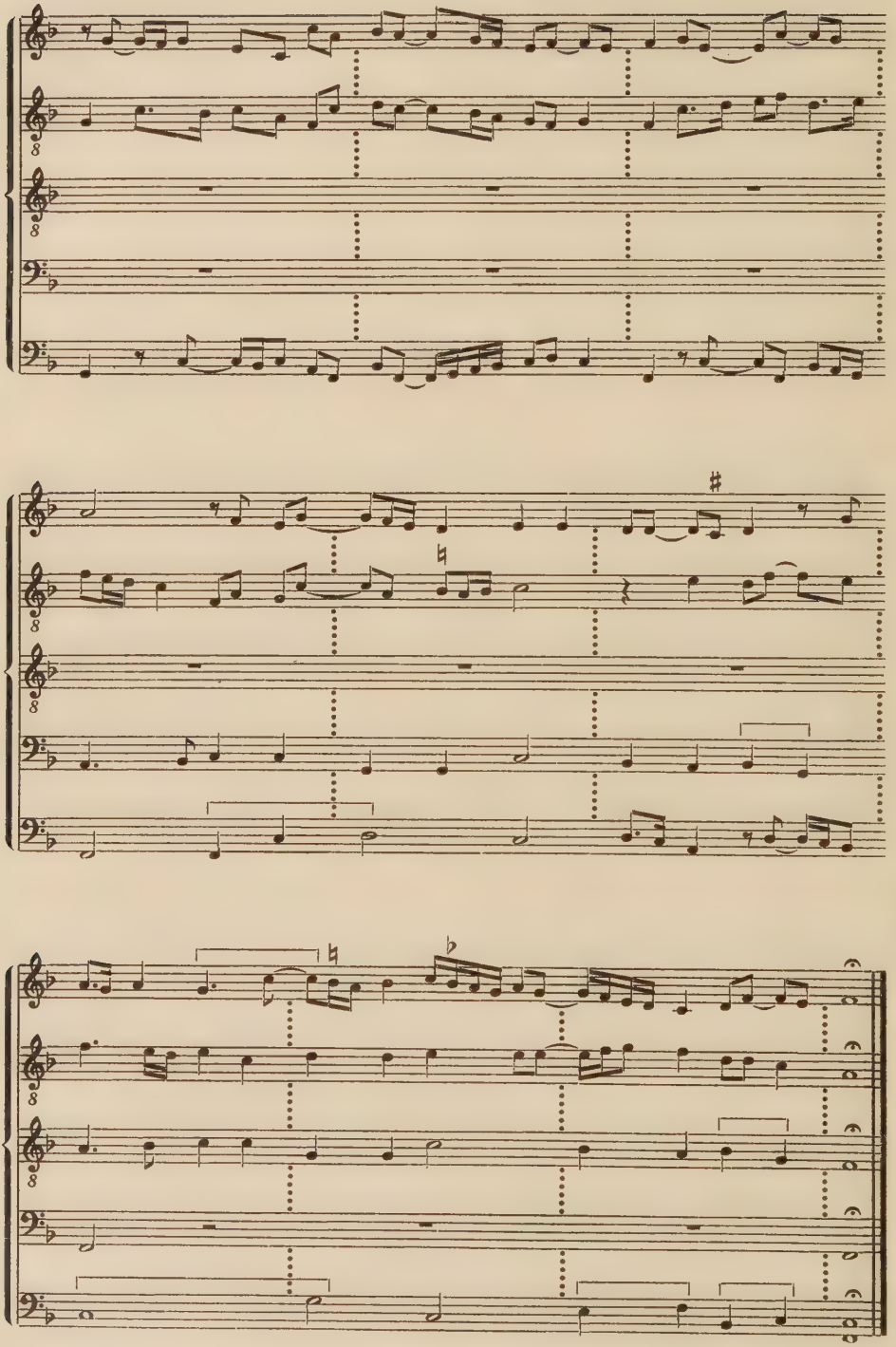
5. Der pauer in dem grauen rock.

München 3154 fol. 69 v. Nr. 48.



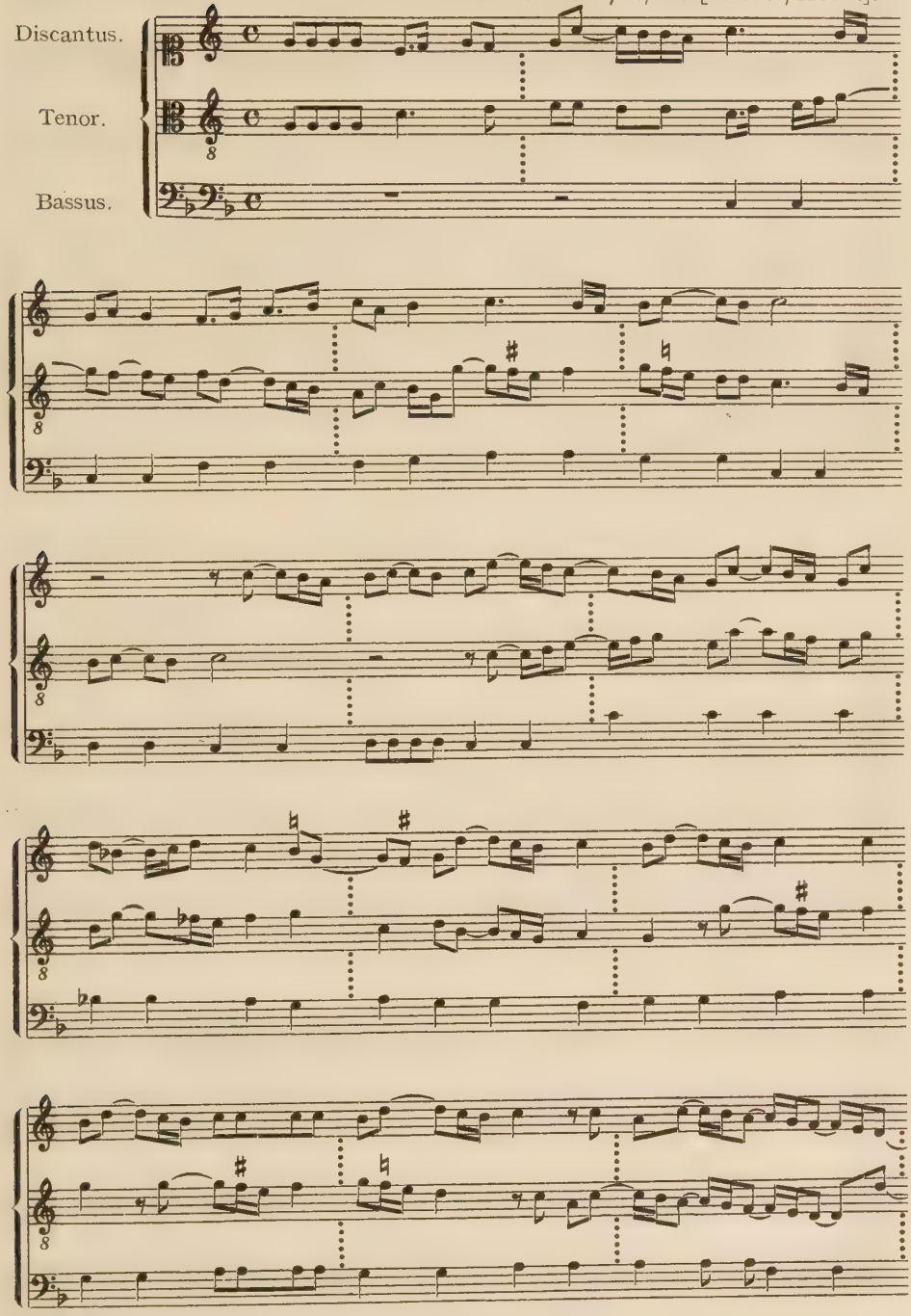

Der bau - er in dem
Der
grau - en rock, der muß mit bei - den
bau - er in dem grauen rock, der
fü - ßen in den stock
muß mit bei-den fü - ßen in den stock





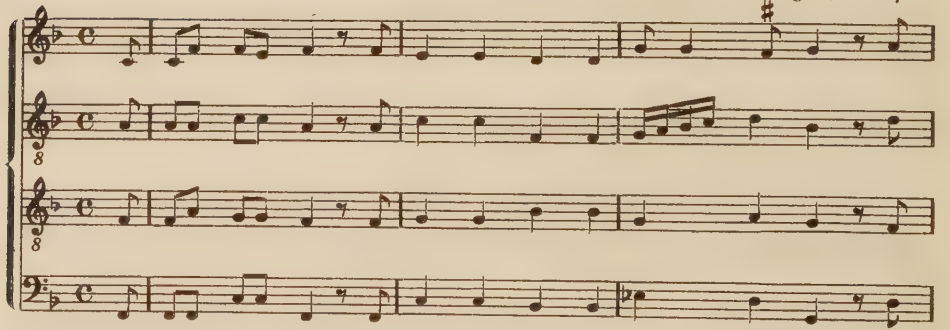
6. Der schriber was ein man.

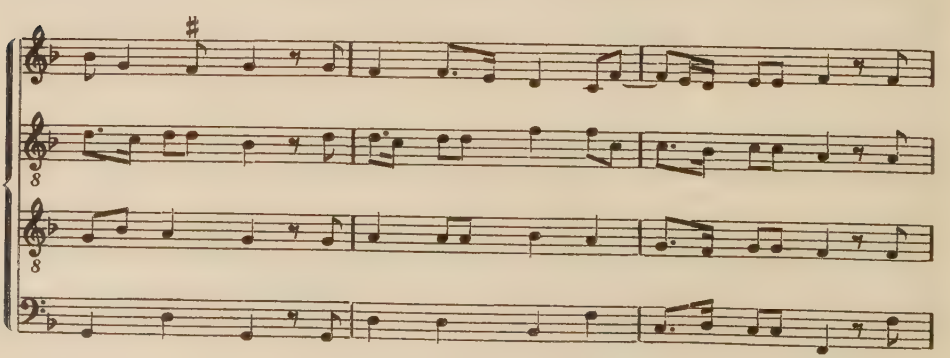
Basel F VI 26 f. fol. 7 v./8 r. [XIII v./XIV r.].

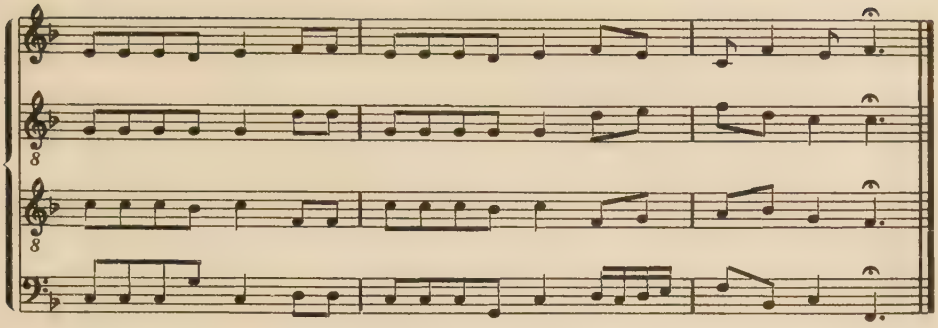


7. Jo freilich bin ich da.

Tab. Zürich Z XI 301, Nr. 7.

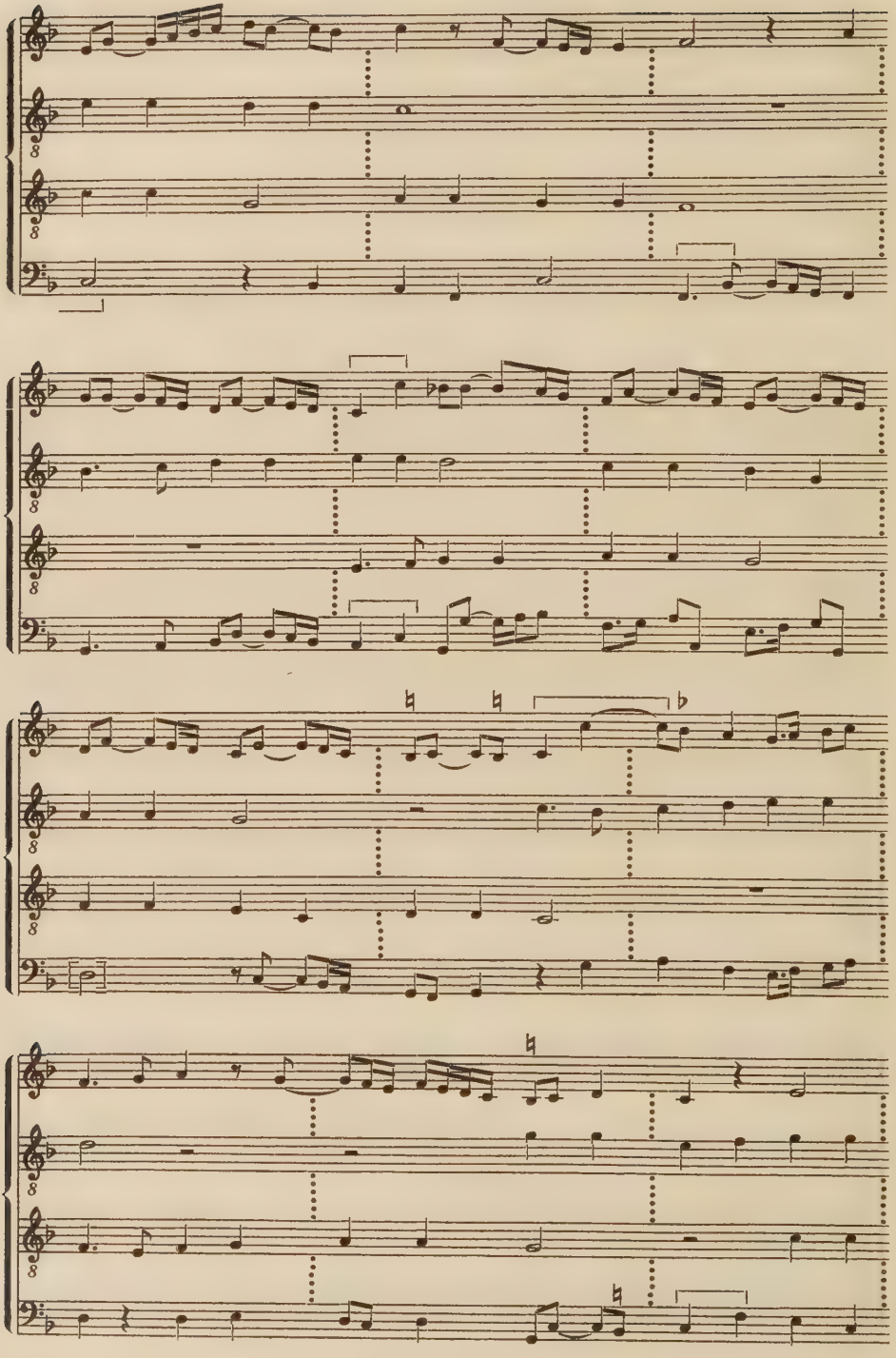


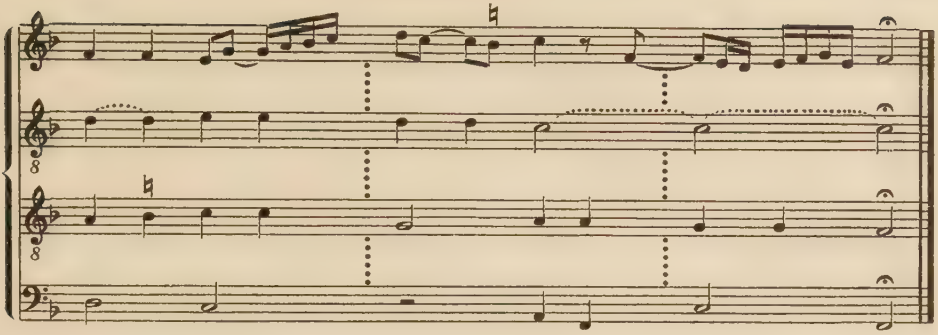




8. Hab mich lieb.

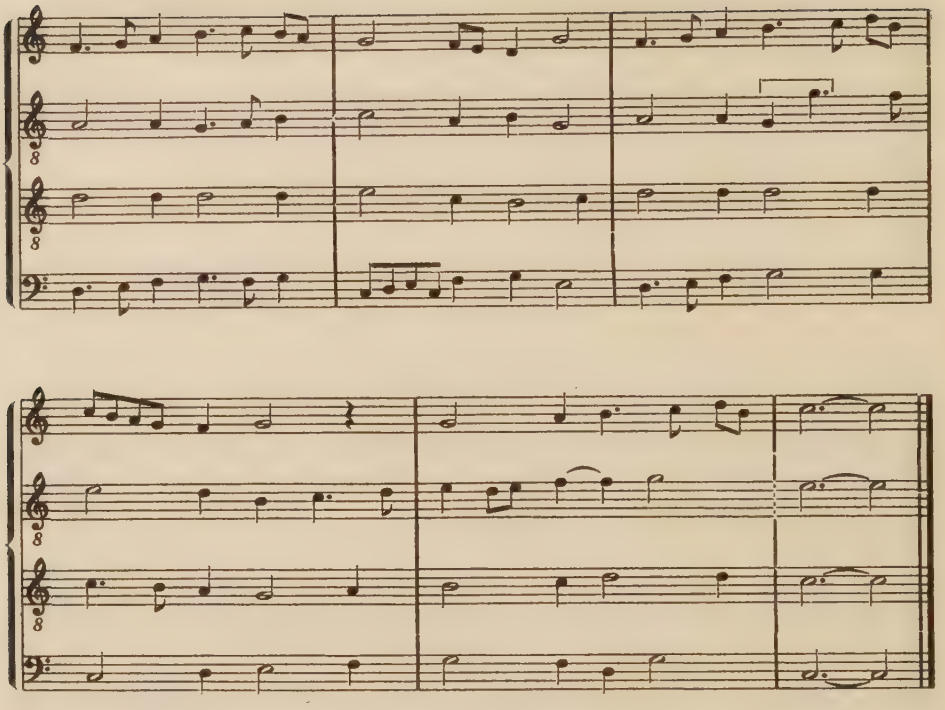
München Univ.-Bibl. Hs. Mus. 328—331 Tenor fol. 111.





9. Ein großer dicker Kuttenmann.

München, Un.-Bibl. 328—31. Tenor fol. 119.



Ein alter Kehrreim in neuem Gewand.

Von John Meier.

In einem von Haupt und Schmaler (Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz 1 [Grimma 1841], 59 Nr. XXXI) veröffentlichten Liede taucht sonderbarerweise mitten unter dem wendischen Texte ein deutscher, zum Inhalt des Liedes nicht in Beziehung stehender Kehrreim *Komm 'runter mein Gretchen* auf. Der Wortlaut dieses Refrains ist, wie ich glaube, aus einem Kehrreim des 17. Jahrhunderts entstellt: *Komm 'runter mein Gretchen* < *Courante Margretchen*, das in dem Venus-Gärtlein (1656; Neudruck von Waldberg S. 160), wie mit einigen Abweichungen in dem etwas jüngeren Tugendhafften Jungfrauen und Jungen Gesellen Zeitvertreiber (N. 19) auftritt, auch hier ohne Verbindung mit dem Text des zum Graserintypus gehörenden Liedes (Erk-Böhme I, 254 f. N. 71 c[1]). Daß die eine Zeile deutsch in das wendische Lied eintreten konnte, läßt sich am leichtesten verstehen, wenn man annimmt, daß sie als Refrain in einem andern Liede ein selbständiges Leben führte. Da die Weise des wendischen Liedes im Aufbau und Taktart (3/4) tanzähnlichen Charakter zeigt (ist es vielleicht eine Courante?), ist sie es wohl gewesen, die die Veranlassung zum Übergang des deutschen Kehrreims gegeben hat, was öfter vorkommt, wenn der Text des Kehrreims dem Liede wesensfremd ist.

---

[1]) Im Zeitvertreiber: *Courante Margretha* (nur Strophe 9: *Margaretha*). Böhme (E.-B. l. c. S. 255) wieder einmal unrichtig *Courante Margarethe, Zu Lützburg in den Thurm* statt *Courante Margrethe, Zu Lützburg in den Thum.*

Jacob Grimm als Volksliedsammler.

Von Johannes Bolte.

Nicht bloß die Märchen des hessischen Volkes, sondern auch dessen Lieder strebten die Brüder Grimm, durch Clemens Brentano und Achim von Arnim angeregt, in ihrer Kasseler Frühzeit zu erfassen und zu sammeln. Davon zeugen sowohl einzelne Hinweise[1]) in Briefen aus den Jahren 1815 und 1818 als auch ein paar verstreute Überreste ihrer Aufzeichnungen, die sie freigebig und neidlos befreundeten Liedersammlern wie August von Haxthausen und Raumer mitteilten. In einem von August von Haxthausen angelegten, jetzt im Kestnermuseum zu Hannover aufbewahrten Quartbande stehen vier von Jacob Grimm 1809 in Wilmshausen (Willingshausen bei Ziegenhain) und Ippinghausen (bei Wolfhagen) aufgezeichnete Lieder und drei andere Texte von Wilhelms Hand, die ich in der Zeitschrift für Volkskunde 18, 84 (1908) abgedruckt habe:

Wer steht drausen vor meinem Fenster (6 Str.),
Ich ging durch einen grasgrünen Wald (6 Str.),
Des Abends, wenn ich schlafen geh (5 Str.),
Warum weinest du, ich lebe noch (nebst vier anderen Strophen),
Alles, was auf Erden schwebt (4 Str.),
Es ging ein Jäger durch den Wald (8 Str.),
Ich ging einmal durch einen grasgrünen Wald (6 Str.).

Einige Jahre später führte mir der Zufall vier weitere Blätter von Jacob Grimms Hand zu, auf denen gleichfalls hessische Volkslieder verzeichnet waren. Sie waren einer 392 Quartseiten starken handschriftlichen Volksliedersammlung des bekannten hessischen Forschers Franz Ludwig Mittler († 1893) einverleibt, die Herr Johann Lewalter in Kassel aus seinem Nachlaß ankaufte und mir freundlich zur Durchsicht überließ[2]). Wahrscheinlich hatte Mittler sie 1854 von Jacob Grimm empfangen, dem er damals seine große gedruckte Sammlung 'aus Dankbarkeit für das, was er dem Meister schuldete', übersandte[3]). Ich lasse die Texte hier folgen, indem ich Strophenzahlen, Überschriften und ein paar Nachweise hinzufüge.

---

[1]) J. und W. Grimm, Freundesbriefe, herausgeg. von A. Reifferscheid 1887, S. 29. 216. Vgl. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder 1879, S. VIII u. 161; R. Steig, A. v. Arnim und die ihm nahe standen 3, 3 (1904). [Andere Volksliedaufzeichnungen W. Grimms in A. von Haxthausens Besitz siehe dieses Jahrbuch S. 82. — Eine weitere in Simrocks Nachlaß bei Reifferscheid, Westfäl. Volkslieder S. 162. J. M.]. [2]) Ein Lied der Chevauxlegers (*Kanns wohl was Schönres geben*) ist daraus abgedruckt in der Zs. f. Volkskunde 35, 33. Vgl. Das deutsche Volkslied (Wien) 7, 78. — A. Böhm und F. Burkhart, Fahrend Volk 1924, S. 234. [3]) Mittlers Brief vom 19. Dezember 1854 im Grimmschrank der Preußischen Staatsbibliothek Nr. 1367.

1. Neckerei.

1. Gritchen brech des Kränzchens Kraut:
Heut übers Jahr bistu eine Braut.

2. 'Eine Braut das bin ich nicht,
Ich bin jung, ich heirate nicht.'

3. Bist du jung und heiratest nicht,
Ich bin stolz und nehme dich nicht.

2. Ehelicher Zwist.

1. 'Mann, schaff mir die Maget (sic) aus den Haus,
Oder ich kratze dir die Augen aus.'

2. Lieber ich wolte das Mädchen entberen,
Lieber wolte ich Kübe u. Kälber geben.

3. Kübe Kälber und Schafe geben,
Geh nur hin, das Mädel ist mein.

4. 'Ei, sie seint mir eben recht,
Halt du bei der Magd und ich beim Knecht.'

Mündlich in Hessen. Ippinghausen. — Mittlers Hs. S. 75 (ohne Trennung der beiden Lieder 1 und 2) = DVA. A 45963. [Vgl. zu Nr. 1 Erk-Böhme 573a—c und zu Nr. 2 DVA. A 42293, wo Mittler in einem anderen seiner hsl. Volksliedbände 'aus Hessen' eine offenbar aus J. Grimms Aufzeichnung zurechtgemachte Fassung gibt. Weiter noch Meinert Nr. 89 (= Mittler, Deutsche Volkslieder Nr. 568). H. Sch.]

3. Abschied.

1. Adieu, mein Schatz, u. ich muß fort,
Ich kann nicht länger bleiben.
Aber ich wär gern bei dir,
Aber nur allein, alleine.

2. Schätzchen, wenn du krank worden
Wie soll ich es erfahren? — [bist,
'Ich will dir schicken Siegel und Brief
Auf der Post gefahren, gefahren.'

3. Schätzchen, wann du gestorben bist,
Wem soll ich es dann klagen? —
'Klags den Vöglein in der Luft,
Die dich nicht verrathen, verrathen!'

4. Schätzchen, wenn du bei mir[1]) wärst,
Ich gäb dir ein Ducaten. —
'Kein Ducaten mag ich nicht,
Lieber will ich dich heirathen.'

Mittlers Hs. S. 79 = DVA. A 45965. Vgl. Mittler, Deutsche Volkslieder 1855 Nr. 1022 (vier Strophen in anderer Reihenfolge. Aus Oberhessen).

4. Absage des Mädchens.

1. Ach Schatz, wenn ich dich bitten darf,
Was hab ich dir zu Leid gethan,
Daß du mit mir nicht reden willst,
Meine Worte nicht hörest an?

2. Ey so bitt ich dich von Herzen,
So werd ich bald quittirt.

3. Der Abschied ist geschrieben,
Das Körblein ist gemacht.
Nimm du nach deinem Belieben
Viel tausend gute Nacht!

4. Nimm du dein Körblein hübsch und fein,
Leg du dein falsches Herz darein
Und sey hinfüro nicht so stolz
Und laß das Lieben seyn!

5. Denn hübsch und fein das bist du nicht,
Das weißt du selber wohl;
Denn deines gleichen, wie du bist,
Das find[t] man überall.

[1]) *bei mir* durchstrichen, *meine* darüber geschrieben.

6. Wärest du nicht zu mir kommen,
Ich habe dir keinen Bothen geschickt;
Ich habe schon längst vernommen
Dein falsches Angesicht.

7. Denn schön und reich das bist du nicht,
Das weißt du selber wohl;
Denn deines gleichen, wie du bist,
Das findt man überall.

Mündlich. — Mittlers Hs. S. 69 = DVA. A 45960. Vgl. Erk-Böhme, Liederhort Nr. 696 *Wo gehst du hin, du Stolze* (achtzeilige Strophen). Heeger-Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz 2, 23 Nr. 169.

5. Absage des Burschen.

1. Schwarzbraunes Äuglein, was führst du im Sinn
Einen andern zu lieben?
Ich habe dazu getrüben[1]),
Und wenn man einander liebet und liebet umsonst.

2. Schönster Schatz mit Tugend angezieret,
Ein Weil ich muß scheiden,
Das bringt mir das leiden.
Schönster, was fällt dir auf einmal in den Sinn?

3. Nun Ade, Victoria, mit dir hab ichs gewagt.
Denn schmerzliche Wunden
Die find ich alle Stunden,
Und wenn man einander liebet und liebet umsonst.

4. Nun Ade viel tausendmal, viel Herzens Gute Nacht!
Ich gehe nicht eher von dannen,
Bis daß ich habe empfangen
Einen schönen Kuß von dir, Schatz.

5. Ein Kuß, ein Kuß der schadet mir ja nichts,
Ein Küßchen in Ehren ist jederzeit erlaubet,
Keiner ist auf Erden, der Lieben hat beraubt.

Mündlich. — Mittlers Hs. S. 71 = DVA. A 45961. Vgl. Elwert, Überreste 1784 S. 39. Mittler 1855 Nr. 868. Erk-Böhme 2, 442 Nr. 632 *Schwarzbraunes Mägdelein.* Marriage, Volkslieder aus der Badischen Pfalz Nr. 54. Heeger-Wüst 1, 286 Nr. 146 *Ach Schönste, Allerschönste.*

---

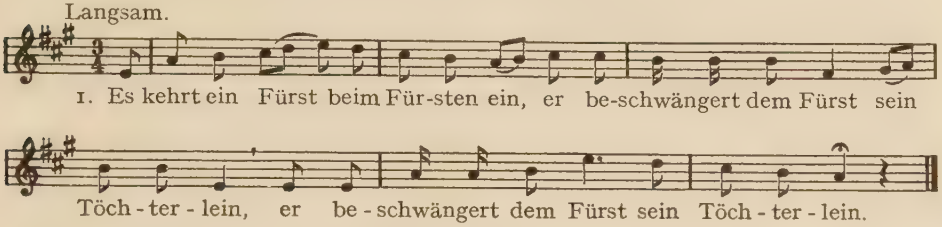
[1]) Grimm hat nachträglich aus g ein G korrigiert wohl in der Annahme eines Substantivums. Die Zeile ist wohl verderbt aus *mich aber zu betrüben* [H. Sch.].

Die Ballade vom 'König aus Mailand' in den Wolga-Kolonien.

Von Viktor Schirmunski.

Sprachinseln, die von der allgemeinen kulturellen Entwicklung des Mutterlandes getrennt geblieben sind, zeigen nicht selten auf volkskundlichem Gebiete ein besonders altertümliches Gepräge. So bringen denn die deutschen Sprachinseln im Osten und Süden, seit Meinerts Zeiten (1817), seltene und gut erhaltene Proben aus der ältesten Schicht des deutschen Volksgesanges. Von den zahlreichen deutschen Kolonien in Rußland haben diejenigen an der Wolga wohl am besten den alten Liederschatz bewahrt (vgl. die Sammlung von J. Erbes und P. Sinner 'Volkslieder und Kinderreime aus den Wolga-Kolonien', Saratow 1914); die Kolonien in Südrußland, die in wirtschaftlicher und kultureller Beziehung eine viel höhere Entwicklungsstufe erreichten und schon früh eine eigene deutsche Oberschicht herausgebildet haben, zeigen im allgemeinen einen starken Rückgang des alten Volksliedes, besonders der Ballade, unter dem Einfluß des neueren volkstümlichen Liedes aus den Liederbüchern des 19. Jahrhunderts. Man darf annehmen, daß eine systematische Durchforschung des Liederschatzes der Wolga-Deutschen noch manches Lied an die Oberfläche bringen wird, das man in der alten Heimat der Kolonisten nicht mehr findet oder nur in wenigen Fassungen besitzt. Ein solches Lied soll hier als Probe erscheinen. Es stammt aus einer großen handschriftlichen Liedersammlung von Pater P. Weigel in Kol. Mariental (Deutsche Wolga-Republik, früher Gouv. Samara) und wurde mir auf freundliche Weise von dem Sammler zur Veröffentlichung überlassen. Die Kol. Mariental liegt am Steppenflüßchen Karaman (Nebenfluß der Wolga, linkes Wolgaufer) und ist das Zentrum einer Gruppe von katholischen Kolonien, die nach ihrer Mundart aus dem Westen der heutigen bayrischen Pfalz (etwa aus der Gegend von Zweibrücken) abstammen sollen (vgl. W. v. Unwerth, Proben deutsch-russischer Mundarten aus den Wolga-Kolonien und dem Gouv. Cherson [Berl. 1918], Kap. 3, und G. Dinges, Sprachkarte der wolgadeutschen Mutterkolonien in den 'Beiträgen zur Heimatkunde des deutschen Wolgagebiets' [Pokrowsk, 1923]). Die Kolonie wurde im Jahre 1766 unter Katharina II. gegründet, ist jetzt Kantonzentrum und zählt über 4000 Einwohner. Nach den Angaben von Pater Weigel wurde das Lied vor 60—70 Jahren in Mariental viel gesungen, ist aber jetzt nur

alten Leuten bekannt. Die Melodie wurde mir auf freundliche Weise von einem anderen Sammler, Pater A. Baumtrog (Saratow) mitgeteilt: sie stammt aus derselben Gegend wie der Text:



2. 'Ach herziges Mädel, bleib du mir fromm
/: In vierzig Wochen ich wiederkomm!' :/

3. Und als die vierzig Wochen rum warn
/: Der Fürst noch nicht gekommen war. :/

4. Heut Abend sprach die Mutter: 'Meine Tochter ist fromm!'
/: Bis zum Morgen aber hat sie einen Sohn! :/

5. 'Der Sohn ist mein, die Tochter ist mein.
/: Bis zum Freitag soll sie gehänget sein!':/

6. Und als der Bruder solches hört:
'Ach, Schwester, liebste Schwester mein,
Bis zum Freitag sollst du gehänget sein!'

7. 'Ei, wenn ich nur eine Botschaft kriegt,
/: Die meinem Fürst ein Schreiben brächt!' :/

8. 'Schreib zu, schreib zu, liebe Schwester mein,
/: Die Botschaft will ich selber sein.' :/

9. Und als sie nach Feder und Tinte griff,
/: Da war fürwahr die Tinte nicht. :/

10. Sie schnitt sich in Finger 'nein, ob's weh auch tut,
/: Und schrieb mit ihrem eignen Blut. :/

11. Und als ihr Bruder halbwegs war,
/: Stand ihm sein Schwager vor der Brust. :/

12. 'Guten Tag!' — 'Schönen Dank' — 'Lieber Schwager mein,
/: Da hast du ein Schreiben von meinem Schwesterlein.':/

13. 'Du tust mich Schwager nennen,
/: Aber ich kann dich nicht erkennen.' :/

14. Und als er dann das Schreiben überlas,
/: Da wurden ihm die Augen naß. :/

15. Und als nun jetzt der Freitag anbricht,
/: Muß sie ans Galgen und vors Gericht.:/

16. Und als sie die erste Treppe betritt:
'Ach, Mutter, herzliebste Mutter, ich bitt,
Verschont mein armes Würmelein!'

17. Die Mutter sprach: 'Verschont wird nicht.
/: Hängt zu, hängt zu, ihr Henkersknecht!' :/

18. Und als sie auf die zweite tritt:
'Ach, Vater, herzliebster Vater, ich bitt,
Verschont mein armes Würmelein!'

19. Die Mutter sprach: 'Verschont wird nicht.
/: Hängt zu, hängt zu, ihr Henkersknecht!' :/

20. Und als sie auf die dritte tritt:
'Ach, Schwester, herzliebste Schwester, ich bitt,
Verschont mein armes Würmelein!'

21. Die Mutter sprach: 'Verschont wird nicht.
/: Hängt zu, hängt zu, ihr Henkersknecht!' :/

22. Und als sie auf die vierte tritt:
'Ach, Bruder, herzliebster Bruder, ich bitt,
Verschont mein armes Würmelein!'

23. Die Mutter sprach: 'Verschont wird nicht.
/: Hängt zu, hängt zu, ihr Henkersknecht!' :/

24. Und als sie auf die fünfte tritt:
'Ihr allgemein, ich bitt, ich bitt,
Verschont mein armes Würmelein!'

25. Die Mutter sprach: 'Verschont wird nicht.
/: Hängt zu, hängt zu, ihr Henkersknecht!' :/

26. Und als sie auf die letzte tritt,
/: Ihr Fürst kommt hinten angeritt'. :/

27. 'Guten Tag!' — 'Schön Dank!' —
'Ihr allumringt[1]),
/: Was schafft ihr mit meinem Weib und Kind? :/

28. Meiner Schwiegermutter wünsch ich den Teufel zugleich,
/: Meinem Schwiegervater das Himmelreich! :/

29. Meinem Schwager wünsch ich das ewige Glück,
/: Mein Weib und Kind die nehm ich mit'. :/

Die alte Ballade, die sich an der Wolga erhalten hat (*W*), gehört zum Typus des 'Königs aus Mailand' (Erk-Böhme I, Nr. 97), der im deutschen Sprachgebiet bis jetzt nur durch zwei Texte vertreten war: 1. *A* — im 'Wunderhorn' (II, 285), 'mitgeteilt von Herrn v. Wessenberg in Konstanz'. Nach einem Briefe von Wessenbergs (K. Bode, 'Die Bearbeitung der Vorlagen in DKW' [Berl. 1909], S. 104) stammt diese Aufzeichnung von dem 'seligen Pfarrer Fidelis Jack (?)[2]) in Gütenbach ohnweit Freyburg in Breisgau', und zwar 'aus dem Munde von Bauernweibern des Schwarzwalds'. Das Original hat sich nicht erhalten. Aus dem 'Wunderhorn' abgedruckt bei L. Tobler, Schweizerische Volkslieder II, S. 163—169, mit zahlreichen sprachlichen und metrischen 'Verbesserungen'; aus derselben Quelle bei E.-B. I, S. 348f., mit gelegentlicher Berücksichtigung von Toblers Korrekturen. 2. *B*, eine schweizerische Fassung, veröffentlicht durch Stutz (Gemälde aus dem Volksleben in zürcherischer Mundart III, Zürich 1878, 24—28 und 'Sieben Mal sieben Jahre aus meinem Leben'. Neudruck (Pfäffikon 1927) S. 66ff.)

Zur äußeren Textgestaltung ist folgendes vorauszuschicken. Die Strophen von *W* haben zwei oder drei Zeilen; im ersten Fall wird, um die Melodie zu füllen, die zweite Textzeile wiederholt. In *B* sind alle Strophen zweizeilig, die Melodie fehlt, könnte aber auch dreiteilig sein (mit Wiederholung der zweiten Textzeile). *A* hat im Wunderhorn keine Stropheneinteilung (auch hier ist die Melodie unbekannt); L. Tobler versucht, den Text in vierzeilige Strophen zu ordnen. Da er aber tatsächlich Gruppen von drei, vier und fünf Zeilen vorfindet, muß er annehmen, daß acht Zeilen ausgefallen sind (sie werden durch Punkte ersetzt); zwei Zeilen werden von ihm gestrichen (darunter Zeile 13: *in vierzig Woche will er wider ko*, die jedoch jetzt durch W2[2] gesichert ist). E.-B. folgt teilweise dem Beispiel von Tobler: auch hier werden, als Grundlage, vierzeilige Strophen angenommen. Tatsächlich hat aber A, wie W, Strophen von zwei und drei Zeilen (also wohl eine dreiteilige Melodie, wie in W). Dreizeilig sind Strophe 6, 22, 23, 37, 39, 41, 48, 51, 53, 54. Nach diesem Einteilungsprinzip werden die Strophen von A im folgenden numeriert, und zwar nach dem Texte des Wunderhorns. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß einzelne

[1]) Ursprünglich wohl: *ihr all im Ring* [J. M.]. [2]) Es handelt sich, wie mit der freundlichen Hilfe J. Künzigs leicht zu ermitteln war, um den hochgebildeten, auch schriftstellerisch tätigen Pfarrer Marcus Fidelis Jaeck (1768—1845), in Gütenbach 1804—1808 (über ihn vgl. Kössing in Weechs Badischen Biographien I, 1875, S. 421); allerdings ist *selig* verlesen aus *H.* (= Herr), wie aus dem Abdruck des Briefes durch Reinhard im Wächter 6 (1923), S. 362 hervorgeht. [Red.].

reimlose Zeilen, besonders solche, die jetzt am Anfang einer dreizeiligen Strophe stehen, als Bruchstücke älterer zweizeiliger Strophen aufgefaßt werden müssen. So z. B. 22 *Der Vater fiel in e große Zorn* (ausgefallen etwa die formelhafte Fortsetzung: *und warf . . . in ein tiefen Torn*).

Die drei Lieder (W, A, B) behandeln denselben Stoff, zeigen aber bedeutende Abweichungen in einzelnen Motiven.

W: Ein Fürst (A *Der König aus Mailand*, B *ein Herr aus Mailand*) kommt als Gast zu einem andern Fürsten (A B *Herrn*) (in B wird sein Schloß genannt: *das Hus i der Este* oder *Reste*) und gewinnt die Liebe seiner Tochter (A B *Anneli*). A und B erzählen von der Schönheit des Mädchens, erwähnen ein Gastmahl und geben Andeutungen über ein nächtliches Stelldichein (fehlt in W). W: Der Herr reist fort und verspricht, in 40 Wochen wiederzukommen (ebenso A, fehlt in B). W: Das Mädchen wird schwanger (in A erzählt sie dem Bruder von ihrer Schwangerschaft, der sich ihrer annimmt und drei Weiber verschafft, um der Schwester bei der Niederkunft zu helfen). W: Sie gebiert einen Sohn (ebenso A B). W: Die Mutter erfährt das Geschehene (in B sind es beide Eltern, die das Kindlein schreien hören; in A belauscht die Mutter ein Gespräch zwischen den Frauen: das Kind ist schön, es gleicht dem König von Mailand; sie berichtet darüber dem Vater und schildert ihm das Kind als greulich und dem Teufel ähnlich.) W: Zur Strafe befiehlt die Mutter, ihre Tochter bis zum Freitag zu henken (in A ruft der Vater seine Nachbarn zusammen und befiehlt einen Galgen zu bauen: die Tochter soll gehenkt und das Söhnlein ertränkt werden; in B will der Vater dem Mädchen den Kopf abschlagen lassen und das Kind ins Meer versenken). W: Der Bruder bringt seiner Schwester die Nachricht darüber (ebenso in A, fehlt in B). W: Die junge Frau fragt nach einem Boten, der ihren Brief dem Fürsten bringen soll; der Bruder erbietet sich dazu (in A zuerst der Brief geschrieben, dann Frage nach einem Boten und Antwort des Bruders; in B wird der Brief einem eilenden Boten übergeben, in drei Tagen soll die Hinrichtung stattfinden). W: Es fehlt an Tinte, das Mädchen schneidet sich in den Finger und schreibt mit Blut (ebenso in B, fehlt in A). W: Der Bruder trifft seinen Schwager auf halbem Wege und wird von ihm zuerst nicht erkannt (A: er kommt nach Mailand und wird zuerst von dem Diener nicht zugelassen: der König sei ausgeritten um einer Jungfrau willen — dennoch tritt er in die Stube herein und übergibt dem König den Brief; B: der eilende Bote übergibt den Brief spät am Abend des zweiten Tages). W: Beim Lesen weint der Fürst (A: Der König liest den Brief und weint; er fordert seine Ritter auf, mit ihm über den Rhein zu fahren, und befiehlt seinem Diener, ein Pferd zu satteln; in B wird er bleich, sattelt selbst sein Roß und reitet Tag und Nacht; in W fehlt das Satteln des Rosses und die Fahrt). W: Am Freitag (ebenso in A; in B am dritten Tag) wird das Mädchen zum Galgen geführt (B: sie trägt ihr Kindlein auf dem Arm; A: sie soll gehenkt und das Söhnlein ertränkt werden). W: Das Mädchen steigt auf den Galgen und bittet nach der Reihe Vater, Mutter, Schwester, Bruder und alle insgemein, das arme Kind zu verschonen; auf jede Bitte antwortet die Mutter mit dem Befehl an die Henker, ihre Arbeit fortzusetzen (A: sie bittet den Henker, eine kleine Weile zu warten, denn sie hört Reiter, die schnell herbeireiten, vielleicht ist auch ihr Liebster darunter; der Henker, der ein barmherziger Mann war, erfüllt ihre Bitte und wartet zwei Stunden; in B sieht sie von

weitem einen Reiter auf der Landstraße; letztes Motiv fehlt in W). W: Der Fürst erscheint am Galgen, begrüßt die Versammlung, bedankt sich bei Vater und Bruder und verflucht die Mutter; Weib und Kind will er mitnehmen (in A nach einer Anrede an die Leute, zieht er ein schönes Tüchlein für sein Kind aus dem Busen; mit einem Schwert erschlägt er die Schwägerin (= Schwiegermutter); auch den Schwäher hätte er gerne erschlagen; Weib und Kind nimmt er mit aufs Pferd und führt sie fort; in B fehlt die Rache an den Schuldigen). In A und B folgt ein Epilog: A — nach einem halben Jahr gibt der König ein Gastmahl; er möchte auch den Schwiegervater einladen; seine Frau rät ihm ab; er aber meint, daß ein zorniger Vater schließlich doch einmal verzeihen wird; B — nach zehn Jahren kommt ein Bettler ins Haus, in dem man den Vater erkennt; Anneli verzeiht ihm, obgleich man ihr den Rat gibt, sich an ihm zu rächen; der Vater bittet seine Tochter um Vergebung und stirbt in ihren Armen.

Von den drei Fassungen stehen sich A und W am nächsten. In beiden spielt der Bruder als Helfer die gleiche Rolle: er überbringt der Schwester die böse Nachricht und wird von ihr als Bote ausgeschickt (in A ist diese Rolle noch weiter entwickelt, indem er für die Schwester bei deren Entbindung sorgt; in B fehlt der Bruder). Die Mutter trägt in W allein die Schuld an der Verurteilung des Mädchens und wird daher in der Schlußszene von dem Geliebten verflucht; auch in A trägt sie die Hauptschuld und wird bestraft: daneben erscheint der Vater, der, von ihr gereizt, seine Tochter zum Tode verurteilt, später aber von der Rache des Königs verschont bleibt, wodurch die Versöhnung im Epilog angebahnt werden kann. In A und W verspricht der Geliebte, in 40 Wochen zurückzukehren, und die Hinrichtung findet am Freitag statt (alles Züge, die in B fehlen). Mit B hat W das Motiv des mit eigenem Blute geschriebenen Briefes gemeinsam, das in A wahrscheinlich ausgefallen ist. Auch in W fehlen einige Motive, die A und B zusammen aufweisen: die Schönheit des Mädchens wird beschrieben, das Gastmahl und das nächtliche Stelldichein werden erwähnt (ausführliche Exposition); das Kind soll ertränkt werden; das Mädchen am Galgen erblickt den nahenden Helfer von weitem (das Motiv kann alt sein: es findet sich auch in der englischen Ballade von Lady Maisry, s. u. 4). Das Mädchen trägt in A und B denselben Namen *Anneli*; der Geliebte ist *König* (oder *Herr*) *us Mailand* (fehlt in W). Auch wird in W (gegen A und B) der Anteilnahme des Vaters an Gerichtsverhandlung und Verurteilung mit keinem Worte erwähnt, und demgemäß fehlt auch der Epilog (Versöhnung mit dem Vater). Die Mutter als Gegenspielerin und der Bruder als Helfer gehören wohl zu der ursprünglichen Gestalt der Ballade: noch in A ist der Vater eigentlich eine Nebenperson (wohl später eingefügt), da die Mutter allein bestraft wird; in B ist er zu dem einzigen Gegenspieler geworden, das Rachemotiv mußte aber ausfallen, da im Epilog eine Versöhnungsszene vorausgesehen war. Das Verleumdungsmotiv in A (das schöne Kind wird für eine Mißgeburt ausgegeben) stammt aus der Märchenliteratur: seine Einschaltung in diese Fassung ergibt auf unnütze Weise eine doppelte Motivierung für das Urteil des Vaters, die nicht ursprünglich sein kann; sie beruht wohl auf der neuen Rollenverteilung, die erst durch die Einführung des Vaters möglich wurde, wobei die Mutter zur Zwischenträgerin herabgedrückt werden mußte und dabei mit einer ähnlichen Märchengestalt (der bösen Schwester oder Schwiegermutter) zusammenfiel.

Bei weitgehender Übereinstimmung im Stofflichen ist der Wortlaut der Texte vollkommen verschieden. Doch finden sich einzelne wörtliche Anklänge zwischen W und A. Vgl. A 6^3—7^{1-2}: *In vierzig Woche will er wider ko. — Die vierzig Woche sind umme, Der König ist nie kumme* (W 2^2—3^{1-2}). A 19^{1-2}—20^1: *Hänt aister gesproche eui Tochter sey fromm, Izt hätt sie gebore en junge Sohn. Und wär' die Tochter eu wie mi . . .'* (W 4^{1-2}—5^1). Weniger zwingend in folgenden Fällen: A 29^2: *Es heischt Dinte und Federe her* (W 9^1). A 40^{1-2}: *Ehb er das Briefli ganz lese kann, Die Träner ihm ind' Schoos aberann* (W 14^{1-2}). A 44^1: *Und dones war am Frytig früh* (W 15^1). A 46^1: *Und dones uf die Laiter kam* (W 16^1). Zwischen A und B zeigt nur die Exposition eine gewisse Ähnlichkeit im Wortlaut, z. B. A 3^{1-2}: *Er ladt viel fremdi Herre ni, De König us Mailand au darbi*; vgl. B 2^{1-2}: *Hat frönde Gäste viellerlei, Ein Herr us Mailand war auch dabei.* A 4^{1-2}: *Die Tochter hät e Haar, ist gelber we der Gold, Darum wird ihre der König us Mailand hold*; vgl. B 4^{1-2}: *Das Anneli hät Aeugli so chlor wie en Stern, Die gseht der Heer vo Mailand so gern.* Zwischen B und W ist eine entfernte Ähnlichkeit nur in der Fingerstrophe: B 24^2 *Es haut sich in Finger und schrybt mit Bluet* (W 10^{1-2}).

Für die Stoffgestaltung (Komposition) in W, verglichen mit A, ist vor allem eine gedrängte Knappheit und formelhafte Kürze der Darstellung charakteristisch. So besonders in der Exposition. Sie wird in A mit epischer Breite geschildert (Strophe 1—6): ein Herr hat sieben Söhne und eine einzige Tochter (1); er ladet viel fremde Gäste zu einem Gastmahl (2); darunter ist auch der König aus Mailand (3); das Mädchen hat goldne Haare, sie gefällt dem König (4); abends kommen sie zusammen (5); dann reitet er fort und verspricht in vierzig Wochen zurückzukommen (6). W begnügt sich mit zwei Strophen; die erste enthält Exposition und erregendes Moment (Schürzung des Knotens) zugleich: *Es kehrt ein Fürst beim Fürsten ein, Er beschwängert dem Fürsten sein Töchterlein.* Diese formelhafte Knappheit der Exposition ist für den alten Balladenstil durchaus charakteristisch (vgl. z. B. die erste Strophe der Lieder: *Es waren zwei Königskinder . . .* oder: *Es spielt ein Graf mit seiner Magd . . .*). Auf diesen kurzen epischen Bericht folgt sogleich die dramatische Darstellung: das Versprechen des Fürsten erscheint in Form der direkten Rede (2), auch hier wie in alten Balladen (vgl. die zweite Strophe der bereits genannten Balladen: *Ach, Schätzchen, kannst du nicht schwimmen?* oder *Weine nicht, weine nicht, Feinsmägdelein . . .*). Nach einer berichtenden Übergangsstrophe (*der Fürst ist nicht gekommen*), die beiden Fassungen gemeinsam ist (A 7. W 3), hat A eine Reihe von Übergangsgliedern, Zwischenszenen, die in W fehlen: 1. Gespräch zwischen Bruder und Schwester, der Bruder schafft Hilfe bei der Niederkunft (8—14); 2. die Mutter belauscht das Gespräch der Frauen über das neugeborene Kindlein (15—17); 3. sie benachrichtigt den Vater (18—21); 4. der Vater ruft die Nachbarn zusammen und verordnet die Hinrichtung (22—24). Statt dieser 17 Strophen hat W nur 2; die Zwischenszenen fehlen; der epische Bericht enthält nur eine Zeile (4^2): im Zusammenhang mit der Rede der Mutter wird die Geburt eines Söhnleins kurz mitgeteilt (4), und nur aus den Worten der Mutter erfährt man, daß die Hinrichtung auf Freitag bestimmt ist (5). Weitere Zwischenglieder, die in W fehlen, sind z. B.: 1. das

Gespräch zwischen dem Boten und dem Diener des Königs (36—37ff.); 2. das Satteln der Pferde (41—43). Auch wenn ein Motiv in beiden Fassungen vorhanden ist, wird es in A bedeutend erweitert, so z. B. in der Schlußszene (Rettung und Rache); A hat neun Strophen (50—58), W begnügt sich mit vier (26—29), und zwar wird auch hier jeder Bericht ausgeschaltet: die volkstümliche Segen- und Fluchformel (28—29) genügt, um in dramatischer Form den Ausgang der Handlung anzudeuten. Eine ähnliche Erweiterung der gemeinsamen Motive findet sich auch sonst an mehreren Stellen, wobei immer die knappe dramatische Darstellung von W durch einen epischen Bericht in A ergänzt oder sogar ersetzt wird. So z. B. A 25—28: Der Bruder belauscht das Gespräch zwischen Vater und Mutter, er weint, er erzählt seiner Schwester darüber (epischer Bericht) — *wir haben einen zornigen Vater, er will dich hänken, dein Kind ertränken lassen* (Rede) (vgl. W 6: Rede, mit formelhafter Einführung); oder A 29—30: Das Mädchen setzt sich aufs Bett, es bittet um Feder und Tinte, es schreibt ein Brieflein an den König von Mailand (epischer Bericht) — *ach, lieber Bruder, hätte ich doch einen Boten* usw. (Rede) (vgl. W 7: Rede, ohne Einführung der redenden Person).

So stehen denn 63 Strophen in A den 29 in W gegenüber. Die Handlung in W zerfällt, nach einer kurzen Einleitung (1—5), in mehrere scharf herausgehobene dramatische Gipfel, wobei Rede und Gegenrede, wie sonst in der alten Ballade, als die übliche Form der dramatischen Inszenierung erscheinen: 1. Bruder und Schwester (6—10); 2. Bruder und Geliebter (11—14); 3. Tochter und Mutter (15—25); 4. Der Geliebte als Retter (27—29). Zwischen diesen dramatischen Gipfeln wird die Verbindung durch kurze überleitende epische Berichtstrophen hergestellt, in denen die Handlung weiterschreitet oder die sprechende Person eingeführt wird, und zwar fangen sie alle mit dem formelhaften *Und als* . . . an (Strophe 6, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26). In A ist die Zahl der Szenen bedeutend größer, und der epische Bericht wird breiter ausgesponnen und durch Zwischenstufen ergänzt.

Nur an einer Stelle zeigt W eine breitere Darstellungsform, nämlich in dem großartigen fünfstufigen Parallelismus von Rede und Gegenrede in der Gerichtsszene (16—25). Die alte Ballade hat eine große Vorliebe für diese Form des fortschreitenden Parallelismus (vgl. z. B. die Szene am Sarge der Geliebten in der Ballade 'Der Ritter und die Magd' u. a. m.). Die Sammlung von Pater Weigel enthält mehrere Beispiele eines solchen Parallelismus in gut erhaltenen archaischen Balladentexten. So etwa in der alten Ballade von der 'Wirtin Töchterlein' (E.-B. I Nr. 57), Strophe 11—15: 11. *Das Mädchen griff seiner Mutter an den Kopf: 'Ach, Mutter, jetzt bin ich ein armer Tropf!'* — 12. *Das Mädchen griff seiner Mutter an die Hand: 'Ach, Mutter, jetzt muß ich ins Niederland!'* — 13. *Das Mädchen griff seiner Mutter an das Herz: 'Ach, Mutter, was für ein großer Schmerz!'* — 14. *Das Mädchen griff seiner Mutter an die Knie: 'Ach, Mutter, was schlaft Ihr ohne Müh!'* — 15. *Das Mädchen griff seiner Mutter an die Füß: 'Ach, Mutter, was schlaft ihr da so süß!'* In modernen Fassungen werden solche Wiederholungen sehr oft um mehrere Glieder gekürzt oder ausgelassen. Francis Gummere (The popular Ballad [1907], S. 117ff.) hält die 'fortschreitende Wiederholung' (*incremental repetition*) für das wichtigste Kennzeichen der alten mündlichen Vortragsart. Also haben wir es in diesem Fall keineswegs mit modernisierender *Anschwellung*, im üblichen Sinne des Wortes, zu tun.

Wenn wir das von A. Heusler aufgestellte Entwicklungsschema — 'von liedhafter Knappheit zur epischen Breite' — auch für die alte Ballade gelten lassen wollen, so zeigt A, im Vergleich mit W, dieselben Formen der *Anschwellung*, die Heusler an der Entwicklungsgeschichte der Nibelungen beschrieben hat: Vergrößerung der Szenenzahl durch eingefügte Zwischenglieder, Einführung neuer handelnder Personen (Vater, Bruder, Henker), Bereicherung durch Motive aus anderen Sagenstoffen (hier z. B. aus dem Märchen), eine breitere Darstellungsart (erweiterter Bericht, Beschreibung u. dgl.), eine Umsetzung der direkten Rede in indirekte (A 6^3: *In vierzig Woche will er wider ko*, vgl. W 2^2). So vertritt denn unsere Fassung W eine archaische Form der Ballade, A dagegen eine erweiterte Form, die später entstanden sein muß. Da wir zwischen A und W auch wörtliche Anklänge festgestellt haben, müssen wir A als eine Umdichtung von W (oder vielmehr eine Urform von W) betrachten. Diese Umdichtung konnte natürlich nicht durch ein mechanisches Zersingen geschehen: es ist eine bewußte dichterische Umgestaltung des alten Liedes nach neuen Kunstprinzipien, die eine breitere Entwicklung der Handlung begünstigen oder vielleicht auch fordern. Wir sind zu wenig über die Stilarten des Volksliedes und ihre geschichtliche Entwicklung unterrichtet, um darüber etwas Bestimmteres aussagen zu dürfen. Man darf nicht dagegen einwenden wollen, daß gewisse Motive in A, die in W fehlen (z. B. daß die Heldin von weitem ihren Geliebten reiten hört), ein altertümliches Gepräge aufweisen: sie konnten vielleicht in der Urfassung von W vorhanden gewesen sein und wären dann in der Wolga-Fassung ausgefallen.

B zeigt im Vergleich mit W eine Erweiterung in anderem Sinne: der alte Balladenstoff wird hier sentimentalisiert, das Psychologische wird mehr herausgearbeitet. Psychologische Zustandsschilderungen sind der objektiven, dramatischen Darstellungsart der alten Ballade durchaus fremd. In B dagegen spielen sie eine große Rolle. Vgl. z. B. Strophe 10—14: *Do, wo de Heer furt gsi ist, währet's nüd lang, Sä wird's dem Anneli angst und bang. — Es weuscht, wenn nu der Herr bald chäm, Und ins auh zum e Brütli nähm. — Am Obed spot, de Morge früeh Lueget's dur Träne geg' Mailand ie. — Und Heereni gseht's und froget's mängsmol: Mis Anneli! wo fehlt's der, ist der nüd wohl? — Aber mis Anneli sait kai Wort; Luegt trurig uff's Schöössli und wandlet fort* u. dgl. m. Auch sonst finden sich Redewendungen, die von der formelhaft gebundenen Ausdrucksweise des alten Volksliedes stark abweichen. Z. B. 9. *Es Tränli wie Christal so rein, Fallt ihm us synen Äugelein . . .* 27. *Er list — wird bleich, syn Angst wird groß . . .* 29. *Und er rytet und rytet verwegen und keck Im größten Galopp über Studen und Stöck . . .* 36. *Chuum zwo Minuten so ist er scho, Grad wie en Blitz bei der Hauptgrueb acho . . .* u. a. m. So ist wohl B eine Modernisierung unter starkem Einfluß der 'Kunstdichtung', die man direkt einem neueren Volkssänger zuschreiben möchte (kann man an Eingriffe von Stutz selber denken?). Wörtliche Anklänge an W fehlen vollkommen; dagegen finden sich in der Exposition Parallelstellen zu A (s. oben A 3, 4 bis B 2, 4), und eine Anzahl von Motiven sind beiden Fassungen (gegen W) gemeinsam (vgl. oben: der Name des Mädchens und die Bezeichnung ihres Geliebten, die Rolle des Vaters, der nahende Retter, der Epilog). So muß denn die Vorlage, die B benutzte, in einem näheren Ver-

hältnis zu der von A vertretenen erweiterten Fassung gestanden haben. Auch vom geographischen Standpunkt ist es sehr wahrscheinlich, da beide Fassungen aus benachbarten Gebieten stammen.

'Der König aus Mailand' zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Gruppe von Balladen, die wir einerseits in England, andrerseits in Spanien, Portugal und Katalonien wiederfinden. Am nächsten steht die englische Ballade 'Lady Maisry' (Child III, Nr. 65, 9 Fassungen: A—I). Ein Engländer gewinnt die Liebe einer schottischen Jungfrau; ihre Verwandten (Bruder A, H; Vater I; Vater und Bruder C) erfahren von ihrer Schwangerschaft, und sie wird aufgefordert, dem Fremden zu entsagen. Sie weigert sich und soll zur Strafe verbrannt werden. Sie fragt nach einem Boten: ein Page (oder jüngerer Verwandter D) meldet sich, der in kurzer Zeit den Geliebten benachrichtigt. Der Geliebte gibt den Befehl zu satteln und reitet in aller Eile. Lady Maisry, die auf dem Holzstoß steht, hört von weitem den Hufschlag seines Rosses und freut sich, daß der Rächer kommt. Aber als der Geliebte ankommt, ist sie schon tot oder stirbt sogleich. Der Geliebte verspricht, den Tod an ihrer Familie zu rächen. Der tragische Ausgang ist das wichtigste Merkmal der englischen Fassung; auch wird die Heldin hier verbrannt und nicht gehenkt, und die Hinrichtung findet statt, als das Kind noch nicht geboren ist.

Die romanischen Fassungen[1]) sind in den Anmerkungen von Child (III, 112) gebucht. Die Entwicklung der Handlung zeigt im allgemeinen folgende Züge. Der Anfang ist verschieden (gelegentlich eine Liebesszene). Der Vater der Heldin (ein König, H. 1, Br.; der Kaiser von Frankreich, W) bemerkt oder wird benachrichtigt, daß seine Tochter schwanger ist. Das Mädchen schützt vor, daß ihre Kleider schlecht geschnitten sind. Schneider (auch Ärzte oder Hofdamen), die herbeigerufen werden, erklären die Tochter für schwanger. Sie wird in ein Gefängnis geworfen, um verbrannt (selten enthauptet oder getötet, H. 2, 3) zu werden. Das Urteil erfährt sie durch Verwandte, die sie im Gefängnis besuchen. Sie bittet um einen Boten, ihren Geliebten zu benachrichtigen: es dauert sie nicht ihr eigenes Leben, sondern das königliche Blut unter ihrem Herzen. Ein Page (selten ein junger Verwandter H. 3, oder auch ein Vogel, H. 2., Br. var.) übernimmt die Botschaft und durchläuft die weiteste Strecke in kurzer Zeit. Als der Geliebte den Brief liest, weint er. Er zieht Mönchskleider an (gelegentlich auf Rat seiner Mutter, oder in einem Kloster, an dem er vorbeireitet) und bittet um Erlaubnis, als Beichtvater zu dem Mädchen zugelassen zu werden. Er fragt sie, mit wem sie gesündigt hat: sie hat aber nur ihren Bräutigam geliebt. Er bittet sie unter dem Geheimnis der Beichte um einen Kuß: sie will aber niemanden küssen, nachdem sie ihren Geliebten geküßt hat. Als sie diese Proben bestanden hat, gibt er sich zu erkennen und reitet mit ihr davon. Die Verkleidung des Geliebten und das Motiv der Beichte sind die wichtigsten

[1]) V. Hardung 'Romanceiro Portuguez' Lpz. 1877: Romances de Dom Carlos de Montealbar, S. 188ff. (Nr. 1—5) (*H*). — 'Romanceiro' por J. B. Almeida-Garett, 2 [Lisboa 1851], 190ff.: Dom Claros D'Alem-Mar. — 'Primavera y Flor de Romances Castellanos', por F. Wolf y C. Hofmann, 2 [Berlin 1856], 372ff.: Conde Claros de Montalvan II (Nr. 191) (*W*) — Fr. P. Briz, Cansons de laterra, cants populars catalans, 4 [Barcelona-Paris 1874], 39f.: L'Infanta (*Br.*). Verwandt sind weiter die Romanzen: Dona Ausenda (Hardung 180ff.), Dona Aldonça (ibd. 185ff.); Conde Claros de Montalvan I und III (Wolf 385ff. und 372ff.).

Kennzeichen der romanischen Fassungen. Auch hier soll die Hinrichtung vor der Geburt des Kindes stattfinden. Die Geschichte hat einen glücklichen Ausgang, wie im 'König aus Mailand.'

Nach den wenigen Zeugnissen über diesen Balladenstoff, die aus geographisch weit voneinander abgelegenen Gebieten stammen (Spanien und Portugal einerseits — Deutschland und England andrerseits) läßt sich kaum etwas Näheres über die Geschichte und Wanderung dieses Stoffes ermitteln. Das Motiv des Feuertodes ist sicher ursprünglicher als das Erhenken in der deutschen Ballade (W, A), das wohl durch Herabsteigen in eine niedrigere soziale Schicht erklärt werden muß. Die Feuerstrafe findet sich auch sonst in der mittelalterlichen Literatur als Strafe für uneheliche Liebe: Child erinnert an die Mutter des Zauberers Merlin (Merlin, ed. Wheatley, I, 16); es wäre noch hinzuzufügen, daß die Königin Isolde im Tristan-Roman zum Feuertode verurteilt wird. Die englische Fassung steht der deutschen sehr nah. Es muß besonders betont werden, daß das Motiv der Botschaft in dieser typischen Form (Frage nach einem Boten, der eine Nachricht dem fernen Geliebten überbringt — ein Bote meldet sich und übernimmt den Auftrag) sonst wohl kaum in deutschen Balladen anzutreffen ist. Dagegen in der englischen Balladendichtung erscheint dieses Motiv so oft, daß es zu einer Art formelhaften Wanderstrophe geworden ist[1]). Wenn man daraus schließen wollte, daß der Balladenstoff nach Deutschland aus England gekommen ist, so wäre die Anknüpfung an Mailand, die in W fehlt, eine Neuerung der im Süden des deutschen Sprachgebiets entstandenen Fassungen (A, B). Dagegen wäre ein anderes Motiv — das Mädchen erblickt von weitem den Retter, der in aller Eile angeritten kommt — durch die englische Ballade gesichert, obgleich gerade die archaische Fassung (W) keine Spuren davon zeigt.

Es muß noch hervorgehoben werden, daß die geographische Verteilung der erhaltenen deutschen Fassungen genau dem historischen Ablauf der Stoffentwicklung entspricht: die archaische Fassung W stammt aus der Rheinpfalz (der Urheimat der Marientaler Kolonisten), A aus dem Schwarzwald, B aus der Schweiz. Wenn der Balladenstoff tatsächlich aus England stammen sollte, wäre eine solche Wanderung rheinaufwärts ohne weiteres verständlich.

Stoffliche Berührungspunkte mit dem 'König aus Mailand' zeigt noch die Ballade 'Der grausame Bruder' (E.-B. I, Nr. 186, vgl. Child III, Nr. 64 'Fair Jannet'), doch liegt kein Anlaß vor, irgendwelche nähere Beziehungen anzunehmen.

---

[1]) Vgl. z. B. bei Child: 'Lord Ingram and Chiel Wyet', III, Nr. 66; 'Lord Thomas and fair Annet', III, Nr. 73 C, E, F; 'Child Maurice', IV, Nr. 83 F; 'Prince Robert', IV, Nr. 87; 'Johnie Scot', IV, Nr. 87 u. a. Auch die Segen- und Fluchformel als Abschluß erscheint in der englischen Ballade viel häufiger als in der deutschen.

Das Lied von Robert Blum.

Mit Beiträgen von E. Seemann.

Von Alfred Wirth.

Unter den Freiheitskämpfern von 1848 ist einer der volkstümlichsten gewesen der in Köln geborene spätere Leipziger Buchhändler Robert Blum. Er war Mitglied der Linken des Frankfurter Parlaments und wurde im Oktober 1848 mit Fröbel nach Wien geschickt, um der Stadt für ihr mannhaftes Verhalten gegenüber der kaiserlichen Regierung Dank und Glückwünsche auszusprechen. Die beiden Männer wurden in die Oktoberkämpfe verwickelt. Blum stand als Hauptmann mit auf den Barrikaden, zog sich aber am 26. Oktober zurück und wäre unversehrt entkommen, wenn sich die Lage nicht durch den vom Pöbel verschuldeten Bruch des Waffenstillstands verschlimmert hätte. Er wurde am 4. November verhaftet und ohne Rechtsgrund am 8. durch ein Standgericht verurteilt, ein Opfer der Wiener Reaktion, die dem Frankfurter Parlament ihre Macht zeigen wollte. Am 9. früh 5 Uhr wurde dem Ahnungslosen das Todesurteil durch einen Offizier verkündet. Ein katholischer Priester wollte ihm die Tröstungen der Kirche bringen. Blum wies als Deutsch-Katholik den geistlichen Zuspruch höflich zurück. Dann schrieb er Abschiedszeilen an seine Freunde Vogt und Cramer und den folgenden erschütternden Brief an seine Frau:

'Mein theures, gutes, liebes Weib! Lebe wohl! wohl für die Zeit, die man ewig nennt, die es aber nicht sein wird. Erziehe unsere, jetzt nur Deine Kinder zu edlen Menschen, dann werden sie ihrem Vater nimmer Schande machen. Unser kleines Vermögen verkaufe mit Hilfe unserer Freunde. Gott und gute Menschen werden Euch ja helfen. Alles, was ich empfinde, rinnt in Thränen dahin, daher nur nochmals leb wohl, theures Weib! Betrachte unsere Kinder als theures Vermächtniß, mit dem Du wuchern mußt, und ehre so Deinen treuen Gatten. Leb wohl, leb wohl! Tausend, tausend, die letzten Küsse von Deinem Robert. Wien, den 9. November 1848. Morgens früh 5 Uhr, um 6 Uhr habe ich vollendet.

Die Ringe hatte ich vergessen; ich drücke Dir den letzten Kuß auf den Trauring. Mein Siegelring ist für Hans, die Uhr für Richard, der Diamantknopf für Ida, die Kette für Alfred, als Andenken. Alle sonstigen Andenken vertheile Du nach Deinem Ermessen. Man kommt! Lebe wohl! wohl!'

Um 6 Uhr wurde er in einem von Jägern besetzten, von Kavallerie begleiteten Wagen abgeholt. Die Fesselung mit Ketten unterblieb, als er sein Wort gab, daß er keinen Fluchtversuch unternehmen, sondern als freier deutscher Mann sterben wolle. Gegen $7^1/_2$ kam der Wagen auf der Brigittenau, einer kleinen Wiese an der Donau, an. Kurz danach wurde das Urteil von drei Jägern vollstreckt.

Allgemeine Trauer und Empörung herrschte in Deutschland, als Blums Tod bekannt wurde. In unzähligen Trauerfeiern, Reden, Aufsätzen, Gedichten (z. B. von Freiligrath und Pfau) wurde seiner gedacht. Manche Gedichte

drangen ins Volk, z. B. DVA. A 80209 aus Nassau *Auf, Brüder, laßt uns mahnen.* Mein Vater, der bis zu seinem Lebensabend unter dem Eindruck der 48er Bewegung gestanden und in Köthen, einem Mittelpunkt der freiheitlichen Gesinnung in unsrer Gegend, manchen der Führer gesehen und gehört hatte, vielleicht Blum selber, der in Köthen gewesen war, sang und sprach oft ein Lied, von dem mir leider nur ein Bruchstück im Gedächtnis geblieben ist:

O du verratnes Deutschland, Erschossen ist dein Robert,
Dein größtes Heiligtum, Dein treuer Robert Blum.

Noch heute ist im Anhaltischen und in den angrenzenden Teilen der Provinz Sachsen eine Redensart weitverbreitet: 'Er ist erschossen wie Robert Blum', wenn jemand ein schlechtes Spiel hat, oder eine andere: 'Er ist verraten wie Robert Blum', wenn jemand sein Vertrauen in einen wenig verläßlichen Menschen setzt. Die Beliebtheit dieses Volkshelden war so groß, daß sich wie bei Barbarossa, Hofer und anderen auch bei Blums Tod die Sage gebildet hat, er wäre gar nicht erschossen, sondern lebe im Verborgenen und werde bald wiederkommen.

Nun erhielt ich bei der Aufsammlung der Volkslieder in Anhalt im Jahre 1919 ein Lied auf Robert Blum, das 1918, leider ohne Melodie, aufgezeichnet worden war. Der Gewährsmann, dem ich das Lied verdanke, erzählte mir später, daß im Sommer 1918 schlesische Arbeiterinnen im Dorf beschäftigt waren. Ob sie das Lied gesungen oder gar mitgebracht haben, konnte er nicht angeben. Auffallend ist jedenfalls die Übereinstimmung der Fassungen 1—5 und 10, worauf weiter unten noch näher eingegangen werden wird. Im Laufe der Zeit konnte ich weitere sechs Fassungen aus Anhalt beibringen. Auf eine Umfrage in den Mitteldeutschen Blättern für Volkskunde lief eine achte Fassung aus Gera-Reuß, aufgezeichnet von Dr. K. Bechstein, ein. John Meier verdanke ich neben dem Hinweis auf die bei Fox, Saarländische Volkskunde S. 192 gedruckte Fassung die Übermittelung von vier Aufzeichnungen aus den Beständen des Deutschen Volksliedarchives sowie einer Fassung aus der deutschen Kolonie Rybalsk bei Jekaterinoslaw am Dnjepr in der Ukraine, die durch Prof. Dr. Schirmunski aufgezeichnet worden war; sie stammt aus einem handschriftlichen Liederbuche eines zwanzigjährigen Mädchens[1]). Im Februar 1928 sandte Prof. Schirmunski eine weitere Fassung, die ihm von einem Burschen aus der deutschen Kolonie Keneges in der Krim übermittelt wurde; das Lied wird dort, wie der Gewährsmann versichert, zur Zeit von der Jugend noch vielfach gesungen[2]).

Es stehen mir somit folgende Fassungen des Blumliedes zur Verfügung:

1*	Anhalt:	Meinsdorf, Kr. Zerbst	1925	A 81695
2*	,,	Natho, Kr. Zerbst	1926	A 81696
3*	,,	,, Kr. Zerbst	1926	A 81697
4	,,	Lausigk, Kr. Dessau	1918	A 90687
5	,,	Osternienburg, Kr. Köthen	1926	A 90688
6	,,	Hecklingen, Kr. Bernburg	1922	A 71852
7*	,,	Gr. Mühlingen, Kr. Bernburg	1924	A 74875

[1]) 'Diese Kolonie', so schreibt Prof. Schirmunski, 'wurde 1790 gegründet. Ihre Einwohner, teils katholisch, teils evangelisch, sprechen mitteldeutsch, rhein-pfälzischer Typus. Das Mädchen war die beste Sängerin im Dorfe. Ihre Liederbücher enthielten über 100 Lieder, die sie teils der Mutter, teils ihren Altersgenossen abgelernt hatte.' [2]) Die Kolonie liegt im Kreise Eupatoria. Die Krim war 1918 von den Truppen des Generals Kosch besetzt.

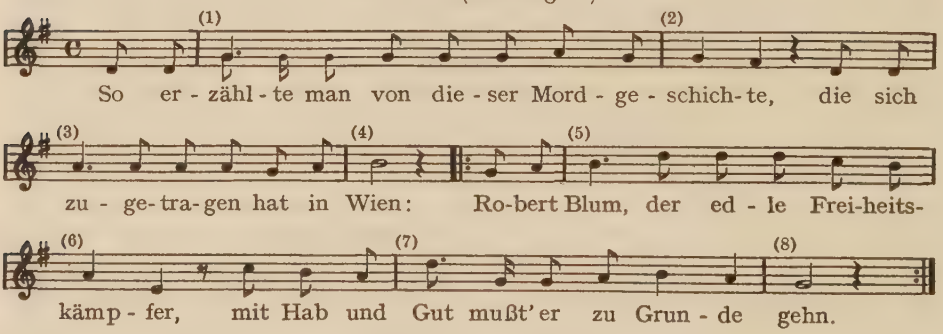
8	Gera-Reuß	1926	A 90689
9	Schleswig-Holstein: Neumünster (7/163)	1915	A 58103
10	Schlesien: Wiesau, Kr. Sagan[1])		A 55620
11	Saarland		(Fox)
12*	Baden: Altsimonswald, Kr. Waldkirch	1926	A 81173
13	Rußland, Kolonie Rybalsk	1926	A 90690
14	Rußland, Kolonie Keneges	1927	A 90691

(ein Stern bedeutet: mit Melodie.)

Ich gebe im folgenden eine tabellarische Übersicht über Strophenbestand und -folge der einzelnen Fassungen und schließe einen Abdruck von Melodie und Text des Liedes an unter Angabe der Varianten.

Fassung Nummer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Einleitungsstrophe: Liebe Leute, höret die Geschichte	1	1				1	1	1	1		1	1	1	1
Charakterstrophe						2			2					
Henkerstrophe:														
a) Des Morgens um die dritte Stunde						3	2	2	3		2	2	2	2
b) Robert Blum, der rasselt mit den Ketten	3		2	2	2					2				
Familienstrophe: Meine Herrn, ich bin bereit zu sterben	4	3	3	3	3	5	3	3	5	3	3	4	4	4
Hinterlassenschaftsstrophe: Diesen Brief, den gebet	5	4	4	4	4	6	4	4	6	4	4	5	5	5
Abmarschstrophe: Des Morgens um die sechste Stunde	2	2	1	1	1	4	5	5	4	1	5	3	3	3
Hinrichtungsstrophe: Der erste Schuß traf seine Schläfe	6	5	5	5		7	6	6	7	5	6	6	6	6

Melodie (Fassung 12).



Text (Fassung 8).

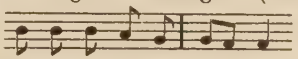
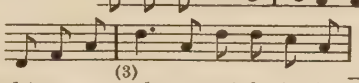
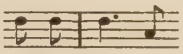
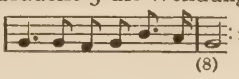
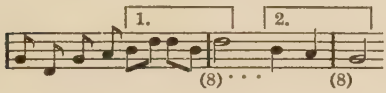
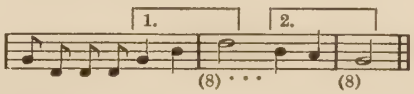
1. Habt ihr gehört von dieser Mord-[geschichte,
Die sich zugetragen hat in Wien!
/: Robert Blum, der edle Freiheitskämp-[fer,
Mit Hab und Gut soll er zu Grunde gehn.:/

2. Des Morgens um die dritte Stunde
Tritt der Henkersknecht zu ihm herein,
/: Flüstert ihm bei hellem Mondenscheine
Sein Todesurteil leis ins Ohr hinein. :/

[1]) Aus einer Sammlung, die neben Volks- und Gesellschaftsliedern bemerkenswerter Weise auch sozialistische enthält.

3. Was nützt mir viel an meinem Leben,
Was nützt mir viel an Geld und Gut!
/: Doch das eine liegt mir schwer im [Herzen:
Das ist mein heißgeliebtes Weib, mein [Kind.:/

4. Diesen Brief, den gebet meinen [Freunden,
Diesen Ring, den gebet meiner Frau;
/: Die Uhr mit der vergoldnen Kette,
Die gebet Robert, meinem jüngsten [Sohn!:/

Melodievarianten der übrigen Fassungen (ohne kleinere rhythmische Varianten): *Takt 1—2:*  3. *Auftakt zu Takt 3:* 7. *Takt 2—3:*  1; und, jedoch nur von der zweiten Hälfte von Takt 3 an, auch: 2. *Takt 4—5:*  1; ebenso 3, jedoch *h'* statt *a'*. Bei der Wiederholung dieser Stelle hat 1 den Auftakt: *g' h'*. *Takt 6: fis'* statt *e'*: 7. Bei der Wiederholung des Nachsatzes gebraucht 3 die Wendung: *Takt 7—8:* Zweite Note von Takt 7 *fis':* 7.  2;  3;  1.

Textvarianten der übrigen Fassungen:

1. a) Ihr lieben Leut', vernehmet diese Kunde (Unterlegter Text bietet die Variante: Ihr Leute hört, vernehmet die Geschichte.) 1. Liebe (~~o~~ 9) Leute höret (hört ihr 6) die Geschichte 6, 7, 9. Leute kennt ihr d. G. 2. Kennt ihr jene alte M. 11. So erzählte man von dieser M. 12. O Leute kommt (Kommt Leut 14) und höret d. G. 13, 14. — b) Die heut passieret ist in unsrer Stadt 1. Die in unsrer Stadt ergangen ist 2. Die in Deutschland einstmals ist passiert 6. Die vor kurzem ist geschehn 9. schändlich z. hat? 11. Die da neulich in Berlin geschehn (geschah 14) 13, 14. — c) Eine selten traurige Geschichte 2. Daß R. 6. allertreuste (den treusten 9) Streiter 1, 6, 9. deutsche F. 11. Künstler aller Ritter 13, 14. — d) Das ist das Lied von Robert Blum genannt 2. Der soll und mußte (Hat solln und müssen 6) blutig (D. s. u. muß jetzt 11) untergehn 1, 6, 11. Sah man mutig kämpfend untergehn 9. mußt 12.
   Auf diese Eingangsstrophe folgt in zwei Fassungen eine Strophe, die den Charakter von Blum schildert. Sie lautet in 6: Ein jeder war bei ihm sein Bruder ja / Und keiner war bei ihm sein Knecht / Ein jeder stand bei ihm am Ruder ja / Und jeder fand bei ihm sein Recht. In 9 lautet sie: Er stritt nur für die Freiheit / Und für des Vaterlandes Recht / Und jeder war bei ihm als Bruder / Und keiner war bei ihm als Knecht.
2. a) Frühmorgens 6. Des andern M. 12. vierte 6, 9. sechste 7, 10. — b) Trat (Tritt 11) der Henker leis(e) vor die (an seine 11) Tür 6, 11. Da trat des Henkers K. h. 12. des Henkers K. an ihn heran 13. zu ihm herein ~~o~~ 9. — c) Und 6. Verkündet 11. beim hellen 6, 7, 11, 12, 14. trübem Lampenscheine 9. — d) leise in das Ohr 6. in sein O. h. 7. vor (vom 14) Gericht ins 13, 14. hinein ~~o~~ 11.
   Eine Anzahl Fassungen zeigt einen völlig abweichenden Wortlaut dieser zweiten Strophe; ich gebe den Wortlaut von 1 mit den Varianten der restlichen Überlieferung:

   Robert Blum, der rasselt an den Ketten;
   Kein treuer Freund, der ihm zur Seite steht.
   Der Henker(s)knecht in seiner Mitte,
   Der lieset ihm sein Todesurteil vor.

   Varianten: a) er 4, 10. raschelt 3. mit 3, 4, 5. in 10. — b) Sein 3, 4, 5. ihm wohl 4. stand 4, 5. Kein deutscher Mann ihm mehr 10. — c) Des 4, 5. wohl in der Mitte(n) 3, 5, 10. — d) Er 3, 10. liest ihm jetzt 3. das 4.

5. Des morgens um die sechste Stunde
Öffnet sich das Brandenburger Tor;
/: Die Händ' am Rücken festgebunden
Tritt Robert Blum mit stolzem Schritt
[hervor. :/

6. Der erste Schuß ging durch die
[Schläfe,
Der zweite Schuß ging durch die Brust;
/: Und so schossen sie den allerkühnsten,
Den allerkühnsten Freiheitskämpfer tot. :/

Bereits aus der Betrachtung der Strophenanordnung innerhalb der einzelnen Fassungen ergibt sich, daß diese in zwei scharf getrennte Gruppen zerfallen. Bei der einen — ich nenne sie *A* (es gehören ihr die Fassungen 1—5 (sämtlich anhaltisch) sowie 10 (schlesisch) an) — wird gleich zu Beginn des erzählenden Teils geschildert, wie Robert Blum aus dem Brigittenauer (bzw. Brandenburger) Tor heraustritt, um stolzen Schrittes nach der Hinrichtungsstätte zu marschieren. Erst im Anschluß hieran wird die Verkündigung des Todesurteils durch den Henker geschildert. In den anderen Fassungen (=*B*)

---

3. a) (Ach 4) Meine Herrn! (Meine Herrn ⊖ 9, 10) Ich bin (+ sprach er 10) bereit zu (zum 5, 6, 9, 10) sterben 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10. Ich frage nichts (nicht 13) nach meinem (+ jungen 12) Leben 7, 12, 13, 14. Ich habe nichts damit zu schaffen 11. Und des morgens um die vierte Stunde 2. — b) Ich geb mein Leben gerne für Euch (gern für Freiheit 3; Leben für die Freiheit 4, 5) hin 1, 3, 4, 5. Und bitte um mein Leben nicht (Ich b. jetzt n. u. m. L. 10) mehr 9, 10. Ich frage nichts nach (Es liegt mir nichts an 11) meinem Leben mehr 6, 11. Frage nichts nach meinem Hab und Gut 7. Ich frage nicht nach Geld und nicht nach Gut 12. Frag auch nicht viel nach Geld und Gut 13, 14. Fragt man ihn, was er noch wünschen mag 2. — c) Aber eines l. m. an meinem H. 6. Nur eins das 1, 3. Nur das eine 2, 7. Doch (Nur 12) eines 4, 12. Doch eins das 5, 9, 10. Aber eines 11. Aber eins das 13, 14. mir noch am 4. am 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14. — d) vielgeliebtes 2, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14. Mein vielgeliebtes teures W. 10. und K. 2, 4, 9, 13, 14.

4. a) Hier diesen 1, 3, 4. Nehmt d. 5. Den B. 12. B. (D-e B-e 9) gebt 6, 9. gebt ihr 2, 5. meinem F-e 1, 4, 5, 6, 10, 12. an meine Freunde 9. — b) Und d. 1, 3, 4, 5, 10. Den R. 12. Brief 11. Ring (Brief 13) meinem (dem 4) vielgeliebten (mein v-es 6, 13; heißgeliebten 2, 3, 4, mein h-es 5) Weib 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 14. — c) Und diese Uhr die kleine (kleine Uhr die 3) goldne (goldne kleine 5) 1, 3, 4, 5. Und diese meine goldne Uhr hier 2. Und (⊖ 9, Aber 7, 13, 14) diese kleine goldne (goldne 7) Uhr (--e 7, 10, 12, 13, 14) 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14. Und diese kleine goldne Rubinkette 11. — d) Ach, gebt sie 6. Gebt Alfred 9. schenket 10. Alfred 2, 6, 7, 10, 11, 13, 14. einz'gen 2, 6. lieben 10. kleinen 13, 14. g. meinem (gebt ihr m. 3, 5) einz'gen (jüngsten 1) Sohn, dem Heinz 1, 3, 4, 5.

5. a) Frühmorgens 1, 3, 5, 6. Und des 2, 11. Des mittags 7. vierte 1, 4. dritte 2, 13, 14. zwischen vier und fünfe 3. fünfte 5. zwölfte 7. — b) Da ö. 1, 3, 4, 5, 12, Brigittenauer 1. Brigettes Mauertor 10. des Brandenbürgers (-burgers 14) 13, 14. — c) Beide Hände 7. Hand 12. auf dem 2, 3, 6, 7, 9, 11. Auf den (dem 14) R. Hände (beide Händ 14) geschlossen 13, 14. — d) Schritt 10, 12. festem 2, 3, 7. Blick 11. T. R. B. hervor 9.

6. a) Die erste Kugel (K. ⊖ 9) traf d. 7, 9. der (er 4) traf ihn in 1, 3, 4. der traf die Schulter 2. traf seine 10, 11, 13, 14. traf in 12. — b) Kugel traf sein Herz 7. durchbohrt sein treues Herz 1, 4. der traf das Herz 2. z. in sein treues Herz hinein 3. Die zweit sein treues Herz 9. z. seines Herzens Grund 13, 14. z. seine Brust voll Ruhm 10. z. seine linke Brust 11. z. in (durch 6) die kühle (stolze 6) Brust 6, 12. — c) Ja so 1. Und ⊖ 2, 3, 7, 11, 12, 13, 14. starb der edle Freiheitskämpfer 3. erschossen 1, 2, 4, 6, 10, 11, 12. erschoß man ihn 7, 13, 14. starb der treuste Streiter 9. Treusten 1, 4, 10. Allertreusten 2, 6, 7, 11, 12, 13, 14. — d) Den (Der 3, 4, 10; + erste 3; + deutschen 11; + edlen 12; + allertreusten 7) Freiheitskämpfer Robert Blum (+ aus Wien 7) 1, 3, 4, 7, 10, 11, 12. Den allertreusten (Der a--e 9; + Ritter 14) Robert Blum (+ genannt 1, 2) 1, 2, 6, 9. aller Künstler Ritter R. B. 13.

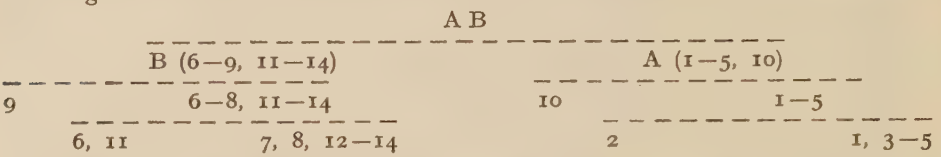
erfährt Blum zunächst in früher Morgenstunde durch den Henker, der in seine Zelle tritt, von dem Urteil, das man über ihn fällte, hieran schließt sich dann der Weg zur Richtstätte, der ihn durchs Brigittenauer Tor führt. Nun ist ja allerdings bei Volksliedern infolge der Eigenart ihrer Überlieferung auf die Art der Strophenfolge kein großes Gewicht zu legen; daß wir aber im vorliegenden Falle dennoch ein Recht zu der eben vorgenommenen Scheidung haben, ergibt sich aus einer weiteren Beobachtung: die Henkerstrophe hat in allen Fassungen der Gruppe *A* eine stark abweichende Gestalt; unter Wegfall der Zeitangabe wird in ihr geschildert, wie Blum, von allen Freunden verlassen, mit seinen Ketten rasselt, bevor der Henker mit dem Todesurteil sich ihm naht (s. die Varianten). Wir werden annehmen dürfen, daß der Verfasser unseres Liedes bei seiner Darstellung sich an die bei einem Gerichtsverfahren selbstverständliche Abfolge der Ereignisse gehalten hat, wie sie uns denn auch geschichtlich überliefert ist: früh am Morgen wurde Blum das Urteil verkündet; er schrieb darauf Abschiedsbriefe, äußerte seine letzten Wünsche; um sechs Uhr trat er dann die Fahrt nach der Brigittenau an. Wir müssen also in der Gruppe *A* eine Umformung sehen. Nun halten sich freilich in der Gruppe *B* nur 7, 8 und 11 im Gang der Handlung genau an die eben skizzierte Reihenfolge der Ereignisse, während 6, 9, 12—14 auf die Henkerstrophe gleich die Abmarschstrophe folgen lassen, so daß nun Blum, ebenso wie in der Gruppe *A*, draußen auf der Richtstätte in Abschiedsworten noch seiner Familie gedenkt und über seine Habseligkeiten verfügt. Im vorliegenden Falle läßt sich freilich die Annahme einer etwaigen gemeinsamen Änderung nicht durch andere Beobachtungen stützen; da überdies die Henkerstrophe in ihrer ursprünglichen Fassung und die Abmarschstrophe analogen Eingang haben (*Des morgens um die .....Stunde*) konnte eine unmittelbare Anbindung der Abmarschstrophe an die Henkerstrophe sich leicht in den einzelnen Fassungen unabhängig einstellen.

Wollen wir trotzdem den Versuch wagen, für *B* eine weitere Gruppierung durchzuführen, so scheint dies am ehesten noch an Hand von Strophe 3 möglich zu sein. In zwei Fassungen der Gruppe *B* (nämlich 6 u. 9) weist die erste Zeile dieser Strophe einen Wortlaut auf, wie er durch Gruppe *A* (mit Ausnahme der gänzlich ausweichenden Fassung 2) ebenfalls belegbar ist: *Meine Herrn, ich bin bereit zu sterben*; auch bei Zeile 2 dieser Strophe treffen wir bei 9 einen Wortlaut an, wie er in Gruppe *A* durch die Fassung 10 vertreten wird: *Ich bitte jetzt nicht um mein Leben mehr.* Ich nehme folglich an, daß dies der Wortlaut der beiden Zeilen im Urtext von Gruppe *A* und *B* gewesen ist. Zeile 2 lautet nun in 6 u. 11 mit einer Änderung: *ich frage nichts nach* (*es liegt mir nichts an*) *meinem Leben mehr.* Ebenso in 7, (8), 12—14, nur steht sie — eine weitere gemeinsame Änderung — hier schon zu Strophenbeginn und dafür lautet die zweite Zeile in diesen Fassungen unter variierender Weiterführung: *Ich frage nichts nach Geld und Gut*; das Geständnis, bereit zum Sterben zu sein, fällt damit weg. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich auch, daß die Abzweigung der Gruppe *A* bereits aus einem Prototyp der Fassung 9 heraus erfolgt sein muß.

Auch für eine weitere Gruppierung innerhalb der Gruppe *A* läßt sich aus Strophe 3 ein Anhalt gewinnen: bei den Fassungen 1, 3—5 (2 weicht aus) ist an Stelle der oben angenommenen Urfassung eine Umformung getreten, die lautet: *ich geb' mein Leben gern für Freiheit hin.* Dazu ist zu halten Str. 4,

Zeile 4: bei 1,3, 4 und 5 ist unter Umstellung der Worte der Name des Sohnes an den Schluß der Zeile getreten, während 10 und auch 2 die sonst übliche, auch durch Gruppe *B* vertretene Formung der Zeile aufweisen (Vergl. zu diesem und dem vorausgegangenen Absatz die Varianten S. 174).

Wir können somit in groben Zügen von der Überlieferung unseres Liedes uns folgendes Bild machen:



Aus dem Stemma ergibt sich folgendes: Die Einleitungsstrophe, nur in 10 Fassungen überliefert, muß bereits *AB* angehört haben, da sie in Fassungen der Gruppe *A* und in solchen der Gruppe *B* überliefert ist. Bei der nur in 6 u. 9 überlieferten Charakterstrophe kommen wir jedoch über *B* nicht hinaus.

Über die Gestalt von *AB* ließen sich durch Vergleiche zwischen 10 u. 9 unter Berücksichtigung der Lesarten von 6 und 11 Aufschlüsse gewinnen, damit wäre man aber sicherlich noch lange nicht der Urgestalt des Textes nahe gekommen: es bleibt doch auffällig, wie stark das Reimgefüge selbst in Fassungen, die im Stemma an bevorzugter Stelle stehen, zerrüttet ist. Hier weiter zu kommen wäre nur bei Auffindung weiterer, womöglich älterer Überlieferungen unseres Liedes möglich. Die oben abgedruckte Fassung 8 bringt nun freilich bestimmt vielfach sekundäre Textfassungen; es mußte ihr jedoch der Vorrang eingeräumt werden, da sie zu den wenigen Überlieferungen gehört, die die ursprüngliche Reihenfolge der Strophen bewahrt haben und innerhalb dieser immerhin den annehmbarsten Wortlaut zeigt.

Die 5 Melodien, die wir vom Blumlied besitzen, sind nur sich verhältnismäßig nahestehende Varianten ein und desselben Typs; dabei stehen sich 3 und 1 besonders nahe durch den Halbschluß auf der Quinte beim erstmaligen Singen des Nachsatzes.

Überblicken wir nochmals die Darstellung, wie sie *AB* gibt, so deckt sich mit den geschichtlichen Tatsachen: die Verkündigung des Urteils früh am Morgen (richtig 9: *bei trübem Lampenscheine*), das Schreiben der Abschiedsbriefe an seine Frau und Freunde, die Bestimmung des Traurings für seine Frau, der Uhr für seinen Sohn Richard (der Name ist in sämtlichen Fassungen entstellt). Daß von Freunden niemand zugegen war, stimmt zu Fassungen der Gruppe *A*. Die Fahrt — nicht den Gang — zur Hinrichtung trat Blum morgens 6 Uhr an. Der Name der Brigittenau hat sich noch erhalten in 1 und 10. 'Drei Schüsse krachen zugleich. Sie haben Haupt und Herz des deutschen Mannes durchbohrt' (Hans Blum, Robert Blum (Leipzig 1879) S. 571, dem ich bei der geschichtlichen Darstellung folge). Auf dichterischer Umgestaltung der tatsächlichen Vorgänge beruhen: das Rasseln mit den Ketten (Gruppe *A*), der Mondschein, der Gang (statt der Fahrt) zum Richtplatz, die breite Antwort auf die Verkündigung des Urteils.

Fox ist der Ansicht (a. a. O. 192 und 451), daß diese Lieder aus früherer Zeit stammen und noch leben. Dafür scheinen die zerstörten Reimbindungen und die Textänderungen zu sprechen. Fraglich ist mir aber, ob die Umlaufzeit des Liedes sich bis etwa 1915 erstreckt, dem Jahr, in dem es zum ersten Male

aufgezeichnet wurde. Es ist doch auffallend, daß in zwei Fassungen sich die im Volke völlig unbekannte Brigittenau genannt findet. Sollte sich dieser Name beinahe 80 Jahre im Volksmunde erhalten haben?

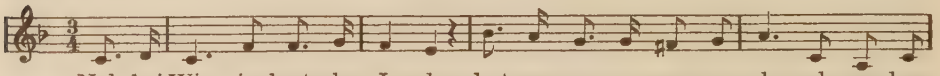
In der Hinterlassenschaftsstrophe werden in den verschiedenen Fassungen alle drei Söhne Blums genannt: Alfred, Hans, durch Hörfehler zu Heinz geworden, und Robert. Einen Sohn dieses Namens hatte Blum allerdings nicht, der dritte hieß Richard, wofür Blums Vorname eingesetzt wurde, nach der Gewohnheit des Volkes, einen Sohn nach dem Vater zu nennen. Auch diese geschichtliche Treue erscheint bei einer angenommenen langen Umlaufzeit merkwürdig.

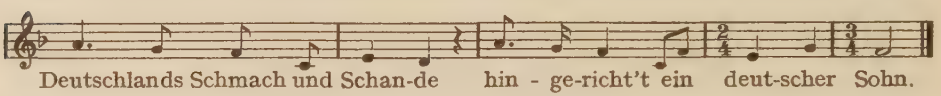
Außerdem weichen die bisher aufgezeichneten Melodien noch nicht wesentlich voneinander ab, obwohl die räumliche Entfernung des Aufzeichnungsortes von 12 von denen zu 1, 2, 3, 7 erheblich ist.

Endlich ist es doch sehr auffallend, daß das Lied vor 1915 nirgends aufgetaucht ist (9). Sollte es tatsächlich den Sammlern bis dahin entgangen sein? Das alles scheint doch dafür zu sprechen, daß dieses Lied in neuerer Zeit aus einer schriftlichen Quelle wieder unter das Volk gekommen ist[1]). Wann das geschah, ist nicht ohne weiteres festzustellen. Einen Anhalt geben vielleicht die beiden Fassungen aus Rußland. Ganz auffallend ist ihre fast wörtliche Übereinstimmung, die sich sogar auf die Veränderung in Str. 3 erstreckt, wo aus dem Brandenburger Tor in 14 *des Brandenburgers* und in 13 noch deutlicher *des Brandenbürgers* geworden ist, weil die Sänger offenbar weder Brandenburg noch das danach genannte Bauwerk kannten und das Wort an das ihnen geläufige Bürger angenähert hatten. Die beiden Ortschaften liegen sehr weit auseinander. Wenn trotzdem die Unterschiede in den Fassungen des Liedes nur geringe sind, so liegt die Vermutung nahe, daß dieses von denselben Sängern in die Kolonien gebracht wurde, oder zum mindesten, daß es die Bewohner dieser Dörfer aus einer Quelle haben und daß diese Quelle vor noch nicht lange zurückliegender Zeit benutzt wurde. Welches diese Quelle ist, steht dahin. Es ist möglich, daß deutsche Gefangene oder deutsche Einquartierung während der Besetzung jener Landstriche das Lied gesungen, oder daß deutsch-russische Gefangene es in Deutschland gehört haben. Jedenfalls scheinen diese beiden Fassungen zu beweisen, daß dieses Lied schon während des Krieges weiter verbreitet war, als man nach den zwischen 1915 und 1918 gemachten Aufzeichnungen (9, 4) annehmen möchte. Es wird also schon vor Kriegsbeginn im Volk wieder bekannt gewesen sein. Wie ich feststellen konnte, wurde das Lied, wenigstens hier in Anhalt, von den Sozialdemokraten und Kommunisten besonders viel gesungen, die in Robert Blum einen Gesinnungsgenossen zu sehen glauben. Die Revolution von 1918 hat keinen Märtyrer aufzuweisen, ebensowenig die ganze sozialistische Bewegung vorher. So ist es kein Wunder, daß man den Freiheitshelden von 1848, dessen Name ohnedem noch nicht aus dem Gedächtnis des Volkes geschwunden war, von neuem bekannt gemacht hat. Der seelische Boden im Volk war durch die Ereignisse seit 1900 und besonders seit 1914 günstig für ein solches Lied geworden. Ich möchte daher glauben, daß das Lied zwar eine erhebliche Laufzeit hinter sich hat, daß es aber dann eine Weile geruht hat, bis es in neuerer Zeit, nicht lange vor 1914, wieder aus irgendwelchen

[1]) Auffallend bleibt nur die gleichzeitige Überlieferung der Melodie, die kaum aus schriftlicher oder gedruckter Quelle gekommen sein kann (*J. M.*).

geschriebenen Liederbüchern hervorgeholt wurde — und zwar zu politischen Zwecken. Dafür mag auch als Beweis dienen das folgende Bruchstück, das ich im Januar 1927 in Osternienburg (Kr. Köthen) aus dem Munde eines vierzehnjährigen Mädchens aufzeichnen konnte, das einer kommunistischen Familie angehört:





Fragt man ihn, was er verbrochen,
Daß man ihn gerichtet hat,
Er hat ein rührend Wort gesprochen
An des Kaisers Hof, der Stadt.

Das Lied beruht auf einem Gedicht von L. Würdig: Robert Blum, gedruckt als fliegendes Blatt 1848 in Dessau bei Julius Fritsche für Blums Familie. Ein Stück befindet sich im Heimatmuseum in Köthen i. Anhalt.

Nah bei Wien, im deutschen Lande,
Habt ihr es vernommen schon?
Ward zu Deutschlands Schmach und [Schande
Hingewürgt ein deutscher Sohn!
Ketten rasseln, Hähne knackern,
Das Kommandowort: Schlagt an!
Und es beugt den freien Nacken,
Robert Blum, der freie Mann!

Fragt ihr mich, was er verbrochen?
Für die deutsche Freiheit hat
Er ein glühend Wort gesprochen
In der deutschen Kaiserstadt!
Ringend nach dem schönen Sterne,
Aus der Heimat lichten Höhn,
Wollte Deutschland er so gerne
Stark und frei und glücklich sehn!

Seht den Fürstenknecht erzittern
Vor der Wahrheit groß und nackt,
Die, gleich brausenden Gewittern,
Alle Sklavenseelen packt!
Windisch-Grätz, entmenschter Krieger,
Feiger Würger, würge fort!
Aber Deutschlands Freiheitssieger
Rächen blutig diesen Mord.

Laß mit Orden dich belohnen,
Und mit Ketten schmücken dich!
Suche Dank auf Deutschlands Thronen,
Deutschlands Volk verachtet dich!
In den Büchern der Geschichte
Wirst du neben Tilly stehn,
Und im ew'gen Weltgerichte
Arm in Arm mit Alba gehn!

Märtyrer der deutschen Sache,
Robert Blum, im Lichtgewand!
Dein vergossen Blut schreit Rache
Durch das große Vaterland!
War's der letzte Sieg der Hölle?
Die Erlösung, ist sie nah?
Blutgedüngte, heil'ge Stelle,
Werde uns ein Golgatha!

Eh' auf deinem Grabeshügel
Lenzesblumen wieder blühn,
Wird der Freiheit heil'ger Flügel
Unser Vaterland umglühn —
Tief hinunter soll es schallen,
Hoch herab vom Paradies:
'Die Tyrannen sind gefallen,
Robert Blum, nun schlafe süß!'

Auch die nachstehend abgedruckten Lieder (Fox a. a. O. 451 und DVA. A 59662) beruhen wohl sicher auf Kunstgedichten, die zu politischen Zwecken ins Volk getragen wurden. Auch sie enthalten Einzelheiten, die mit den geschichtlichen Tatsachen übereinstimmen. Das erste, in Form und Rhythmus schwerer als das Holsteinische, erwähnt den Priester und die Jäger, die zur Ausführung des Urteils befohlen waren. Das zweite erzählt geschichtlich treu, daß Robert Blum zur Brigittenau in einem von Kavallerie eskortierten Wagen gefahren wurde, daß er gegen Kroaten gekämpft hatte, und daß drei Soldaten ihn erschossen.

1. Es wirbelt die Trommel dumpf und bang,
Ein Bataillon rückt an,
Ein Priester schreitet still vorher,
Inmitten geht ein Mann.
Der Mann geht festen Schritts einher,
Er geht zum letzten Mal.
Er denkt ans teure Vaterland,
Er denkt an seine Qual.

2. Da schaut er durch der Blätter Gelb
Der Sonne goldnen Strahl,
Da schaut er auf, der tapfere Held,
Schaut sie zum letztenmal.
'Du guter Gott nimm gnädig mich
In deinen Himmel auf,
Was ich getan, hielt ich für Pflicht,
Du sollst mein Richter sein.'

3. Der Knall verhallt, die Erde bebt,
Und sinkend stirbt der Held,
Und röchelnd dringt von ihm sein Blut
Ins kühle, wüste Feld.
Ihr deutschen Jäger, ihr schosset brav,
Hier liegt er schon im Schmerz!
Aber wißt ihr, wen die Kugel traf?
— Robert Blum, das deutsche Herz!

(Fox a. a. O. 451).

---

1. Frühmorgens im November
Zu Wien in Nebel grau
Ein Wagen kam gefahren
Nach der Brigittenau.

2. Umringt von Kürassieren
Fährt dort ein Mann voll Ruhm,
Den will man füsilieren,
Den Deutschen Robert Blum.

3. Von Frankfurt ist er kommen,
Der Linken bester Mann,
Und hat zu Wien in Waffen
Gen Windisch-Grätz gestahn.

4. Hat auf Kroaten schossen,
Auf alles Sklaventum,
Hat Schweiß und Blut vergossen
Der Deutsche Robert Blum.

5. Und dicht umstellt von Schergen
Steht er vorm Tribunal:
'Was willst du und wer bist du?'
So schnaubt der General.

6. "Um Freiheit will ich werben,
Um Deutschlands hohen Ruhm,
Will heute dafür sterben,
Ich, deutscher Robert Blum.

7. Und nun wohlan, ihr Schergen,
Schickt mir [!] der Freiheit zu!"
Hin kniet ihr Bannerträger,
An legen sie in Ruh'.

8. Drei Läufe sieht man richten
Auf einen Mann voll Ruhm,
Drauf ist er hingesunken
Der Deutsche Robert Blum.

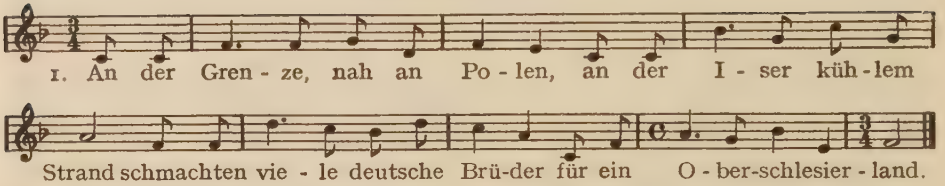
9. Die Kugeln, die ihn trafen,
Sie fliegen lange noch,
Drei Kugeln fliegen, fliegen,
Sie fliegen Tag und Nacht.

10. Nach Fürstenblut sie dürsten,
Sie melden seinen Ruhm.
Nun hütet Euch, ihr Fürsten,
Vor Deutschlands Robert Blum!

(Aus dem Liederbuch des Claus Sievers, Suxdorf, Post Cismar in Schleswig-Holstein, DVA. A 59662.)

Oberschlesier-Lied.

Von Alfred Wirth.



Seht, die Sonne sank im Westen,
Noch ein sehnsuchtsvoller Blick.
Goldne Sonne, kehr bald wieder
Bring ein' Gruß vom Lieb' zurück.

Schmachten wir in großem Elend
Auf dem harten Lager hier,
Bis sich einst die Zeiten ändern,
Harren der Befreiung wir.

Schwer bewacht von Insurgenten,
Die kaum achtzehn Jahr alt sind.
Mord und Plündern ist ihr Handwerk
Bis sich einst die Rache find't.

Sieben Jahre sind verflossen,
Und das Morden geht noch zu.
Ach, wann findst du armes Deutschland
Deine lang ersehnte Ruh.

Das vorstehende Lied ist im Januar 1927 in Dessau aufgezeichnet. Vorher schon hatte ich im Sommer und Dezember 1926 die Fassungen 2 und 3 in meinem Heimatdorf Osternienburg (Kr. Köthen) niedergeschrieben[1]). Die abgedruckte Fassung 1 nähert sich der Urform offenbar am meisten, wofür auch die vaterländischen Gedanken in Str. 3 und 5 sprechen. Das Lied könnte beim oberschlesischen Grenzschutz entstanden sein, doch war es mir nicht möglich, durch eine Anfrage im Bundesorgan des 'Stahlhelm' etwas darüber zu erfahren. Es könnte auch bei vertriebenen Oberschlesiern oder in dem deutsch verbliebenen Teil des Landes seinen Ursprung genommen haben.

Die Melodie ist jetzt in Deutschland weit verbreitet. Man hört sie viel auf Tanzböden, auch wird das empfindsame Lied *Wer das Scheiden hat erfunden, hat ans Lieben nicht gedacht* nach ihr gesungen. Sie stammt von einem

---

[1]) Varianten der Fassungen 2 und 3: Strophe 1. b) Isar 2, 3. — d) für ein 2, 3. — Strophe 2 kehrt in 2 und 3 als fünfte Strophe wieder. — b) damit auch mein ganzes Glück 2; und die Sonne sank dahin 3. — c) Sonne, Sonne, kehr bald wieder 2; kehr bald wieder, liebe Sonne 3. — d) Bring ein'n Gruß von der Freiheit mit 2; — von der Heimat 3. — Strophe 3 ist nur in 3 ebenfalls als Strophe 3 erhalten. — b) nun auf diesem Lager hier. — c) denken wir an jene Stunde. — d) da wir waren hinter'm Herd. — Strophe 4 ist in 2 und 3 Strophe 2. — a) von den Regenten 2, 3. — b) kaum siebzehn Jahr 2. — d) bis einst die Vergeltung kam 2. Bis Entgeltung sich einst findt 3. — Die Strophen 3 und 4 in Fassung 2 (die erste Strophe auch als Strophe 4 in Fassung 3) lauten: 3. Meine Eltern sind im Elend, Noch viel größer ist die Not, Und die Kinder alle schreien: 'Vater, Vater, gib uns Brot!' — 4. Und der Vater voller Sorge Eilte nach den Wellen hin: 'Wellen, Wellen, reißt mich nieder, Weil ich so unglücklich bin!' John Meier macht mich darauf aufmerksam, daß sie ursprünglich einem Kunstliede des 18. Jahrhunderts angehören: *Einst verliebte sich ein Jüngling* ... (Nachweis u. Abdruck des Originals s. u. S. 187).

russischen Volkslied 'Stenka Rasin und die Fürstin', das als Wolgalied bekannt und im Verlag Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin auch gedruckt ist. Die Weise scheint durch die 'Eiserne Division' nach Deutschland gekommen zu sein. Als diese Truppe, die im Baltikum an der Seite der russischen Weißgardisten gekämpft hatte, von Deutschland im Stich gelassen wurde, schuf ein unbekannter Dichter das Lied von der Eisernen Division[1]), das beginnt:

Wir kämpfen unter Russenfahnen,
Wir kämpfen nicht um goldnen Lohn,
Und fragt ihr uns nach unsrem Namen:
Wir sind die Eiserne Division.

Die von den russischen Waffenbrüdern übernommene Melodie eines der schwermütigen und doch kraftvollen Wolgalieder gab die rechte Weise dazu. In Deutschland wurde das Lied besonders durch die Angehörigen des Freikorps Roßbach verbreitet. Der Weiterzug der Weise nach Ostpreußen (s. folgende Lieder) und zum oberschlesischen Grenzschutz — vielleicht durch Angehörige der Eisernen Division oder des Freikorps Roßbach — ist leicht erklärlich. Im Dezember 1926 schrieb ich von einem bettelnden ostpreußischen Handwerksburschen und 1927 ebenfalls von einem Handwerksburschen nach derselben Melodie noch die beiden folgenden Lieder in meinem Heimatdorf auf:

I.

Vor Sovorja[2]) auf der Höhe
Stand ein fremder Legionär,
Seufzend unter schweren Leiden,
Denn die Kugel traf so schwer.

'Guter Kam'rad, du kehrst wieder,
Kehrst zurück zu Liebchens Haus,
Siehst die teure Heimat wieder,
Kehrst zurück in Liebchens Heim.

Nimm den Ring von meinem Finger
Und den Kuß von meinem Mund,
Geh zu meinem alten Vater
Und bring ihm die schlechte Kund.

Kurz vorm Dörfchen ganz am Ende
Steht ein Greis im Silberhaar:
Kam'rad, sieh, das ist mein Vater,
Er ist schon ein alter Mann.'

Und der Kam'rad hat's gesprochen,
Und der Kam'rad hat's gesagt,
Seine Augen sind gebrochen,
Zu Sovorja ist sein Grab.

II.[3])

Hab kein Obdach, keine Heimat,
Hab so manche liebe Nacht
Unter Gottes freiem Himmel
In der Kälte zugebracht.

Darum bitt' ich, liebe Leute,
Lindert unsre große Not,
Wenn ihr sonst nichts geben könnet,
Schenkt uns nur ein Stückchen Brot.

Habet Dank für eure Gaben,
Gott der Herr wirds euch belohn',
Denn ihr habt noch eine Heimat
Und ein Haus, worin ihr wohnt.

So lebt wohl, wir müssen scheiden,
Müssen ziehn von Land zu Land,
Denn wir haben keine Heimat,
Müssen leben von milder Hand.

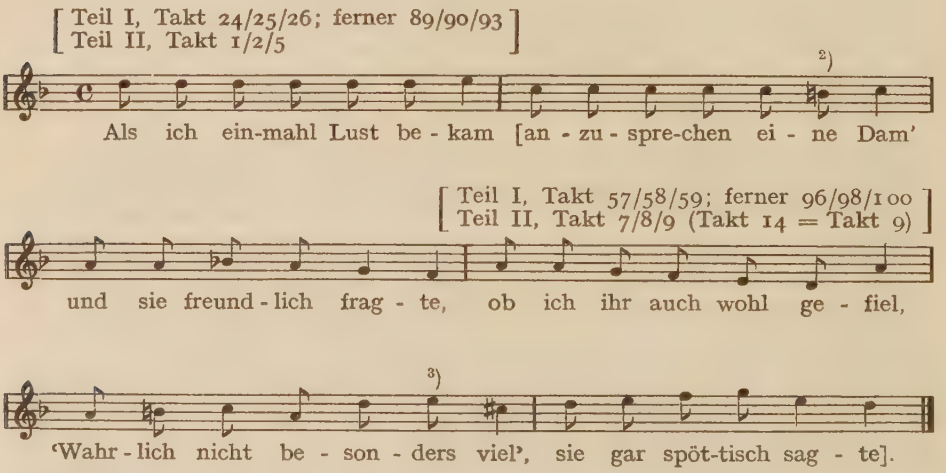
---

[1]) vgl. Mechow, Vom deutschen Soldatenlied der Nachkriegszeit. In 'Deutschlands Erneuerung'. J. F. Lehmann, München. März 1927, S. 134. Nach einer Notiz ebd. 1927, Nr. 7, S. 318 hat das Lied Fräulein Charlotte Westermann in München zur Verfasserin, die es auf eine Aufforderung der Soldatenzeitung 'Die Trommel' am 11. November 1919 erstmalig veröffentlichte. [2]) Anscheinend hat sich das Lied aus dem österreichischen Soldatenlied *Zu Serajewo auf der Höhe* entwickelt. Es steht in Beziehung zu der bayrischen Fassung *Zu Mühlbach auf den Höhen*, einer in Anhalt aufgezeichneten *Zu Grumbach auf den Höhen* usw. Vgl. Sahr-Sartori, Das deutsche Volkslied I, S. 87. John Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde. S. 26f. [3]) Auch der Gewährsmann für Nr. 1 kannte das Lied mit unbedeutenden Varianten, doch ohne die 2. Strophe.

Die Melodie zum 'Lied vom guten Kerl' aus dem Jahre 1641.

Von Willibert Müller.

Vielfach hat der Text zu Gabriel Voigtländers Lied *Einsmals, als ich Lust bekam* ... den Weg in die Öffentlichkeit gefunden, z. B. in Des Knaben Wunderhorn[1]), wobei schon auf die Sonate von Johann Vierdanck aus den 'Capricci, Canzoni vnd Sonaten ... Rostock 1641', die den Titel trägt *Sonata, worin die Melodia des Liedes: Als ich einmahl Lust bekam / & enthalten / mit drey Tromboni vnd zwey Cornetten* verwiesen wird. Diese Melodie findet sich jedoch noch nicht wieder gedruckt, anscheinend, weil es nicht möglich schien, aus einem Stimmbuch heraus das Lied zu rekonstruieren. Unterzieht man sich jedoch der Mühe, das Opus zu spartieren, so ergeben sich ganz auffällige Unisono-Stellen: im ersten Teil Takt 24—26, 57—59; ferner Takt 89/90, 93, 96, 98, 100, die in zweimal je sechs Takten Umfang die Strophenmelodie zweimal bringen; dann nochmals im Schlußsatz Takt 1/2, 5, 7, 8, 9; außerdem im Takt 14 die Wiederholung des Taktes 9, d. h. der Schlußzeile der Strophe (als Bekräftigung). Das Ganze ergibt, dreimal gleichlautend, folgende Melodie:



[1]) III, 91; vgl. Bode S. 403f. Siehe a. von Waldberg in der Neuausg. des Venusgärtleins S. XXXII u. Rosenberg, Volks- u. Gesellschaftslieder in hebr. Lettern, Nr. 17 S. 24f. [2]) I, Takt 25 hat: [3]) I, Takt 98 und II, Takt 9 hat:

Ein Musterbeispiel zu den Ungenauigkeiten Böhmes in seinem Deutschen Liederhort.

Von Erich Seemann.

In den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts betätigte sich in dem hessen-nassauischen Dorfe Hennetal Joh. Phil. Brühl als Sammler von Volksliedern. Fünf Oktavhefte sind uns — vermittelt durch die Güte Otto Stückraths — von ihm überkommen, in die er eigenhändig im Lauf der Jahre die Lieder eintrug, die sein Gefallen fanden. Der größere Teil derselben muß von ihm unmittelbar aus Volksmund aufgezeichnet worden sein, dazwischen finden sich Lieder auf Zeitereignisse und, besonders in den späteren Heften stärker hervortretend, reine buchentnommene Kunstlyrik. Alle Heftchen tragen Brühls Besitzervermerk und eine Datierung, wonach sie in den Jahren 1839—1850 von ihm angelegt worden sind. Von dem Inhalt des kleinsten Heftes abgesehen, sind uns durch Brühl 299 Lieder überliefert, von denen nach Ausscheiden der kunstmäßigen, keine charakteristischen Spuren mündlicher Weitergabe aufweisenden Gedichte 225 als ein infolge der verhältnismäßig frühen Zeit der Aufzeichnung wertvoller Schatz in die Bestände des Deutschen Volksliedarchivs aufgenommen werden konnten.

Jenes kleinste Heft (es ist datiert: 1. Juli 1840) unterscheidet sich von den übrigen Liederheften Brühls auf den ersten Blick durch Beigabe von Melodien, und zwar in Ziffernschrift und Zweistimmigkeit, auch gab der Charakter mehrerer Lieder zu Bedenken Anlaß. Genauere Untersuchung hat ergeben, daß der Gesamtinhalt des Heftes (19 Lieder) in willkürlicher Reihenfolge aus Zarnacks Deutschen Volksliedern (Berlin 1818 und 1820) abgeschrieben ist und auch die Melodien dem 'Weisenbuch zu den Volksliedern für Volksschulen' Zarnacks entstammen.

Von diesen Zarnackschen Liedern ging in das Brühlsche Heft auch ein Napoleonslied ein, dem wir im folgenden unsere Aufmerksamkeit widmen wollen. Es beginnt *Napoleon der große Kaiser war einst mein Titel auf der Welt* und ist als Klagelied Napoleons auf St. Helena gedacht; bei Zarnack steht es als Nr. 8 des zweiten Teils. Einige, freilich unbedeutende Versehen sind Brühl bei der Abschrift unterlaufen; so schreibt er Strophe 5, 2 *im* statt *in*; 6, 5: *vorher die Welt* statt *die Welt vorher*; 8, 1: *nur vergnügen* statt *hier vergnügen*; 8, 3: *Ratten* statt *Ratzen*; im Kehrreim der ersten Strophe gibt er mit *gefangen sein* die Lesung des Weisenbuches (das Textbuch hat *Gefangner*). Die Ziffern der Melodienotation schrieb er ohne die ihre Wertigkeit bezeichnenden Fähnchen ab.

Die Brühlschen Liederbücher hat späterhin der verdiente Sammler nassauischer Volkslieder Ernst H. Wolfram in die Hände bekommen; er schrieb aus ihnen ab, was ihm echtes Volksgut zu sein schien. Auch das Heftchen mit den Abschriften aus Zarnack lag ihm vor, ohne daß er ahnte, wie es um dessen Inhalt bestellt war. Mit gutem Blick für das Volksmäßige entnahm er ihm u. a. auch das Napoleonslied; es fand in seiner Volksliedausgabe als Nr. 488 später Aufnahme[1]). Der Fehler in Strophe 5, 2 wurde von ihm rückgängig gemacht, im Kehrreim der ersten Strophe im Einklang mit dem Kehrreimwortlaut der übrigen Strophen *Gefangner* eingesetzt, im übrigen jedoch übernahm er die Versehen Brühls.

Aus dem Napoleonslied, wie es bei Zarnack und Brühl lautet, spricht preußische Siegesfreude und Stolz auf den tapferen Landessohn, Marschall Blücher. Mit volkstümlicher Derbheit wird dagegen Napoleon behandelt. Dieser Ton muß Wolfram, vielleicht infolge einer persönlichen politischen Einstellung, nicht zugesagt haben, weshalb er kurzerhand in den Wortlaut der betreffenden Strophen eingriff. So ändert er Strophe 3: *Drauf fielen über mich die Preußen / Mit ihrem Marschall Blücher her, / Vergebens sucht' ich auszureißen, / Umsonst war alle Gegenwehr* um zu *Drauf fielen über mich die Feinde / Mit ihrem tapfern Heere her, / Vergebens focht ich jetzt im Streite, / Umsonst* ... Auch in Strophe 5 muß Blücher weichen: *Doch wurd' ich hier auch so geschlagen* heißt es bei Wolfram statt *doch Blücher hat mich so geschlagen*; und wenn bei Zarnack-Brühl Napoleon am Schluß der sechsten Strophe klagt: *Ich, dem die Welt vorher zu klein, / kroch hier in eine Tonn' hinein*, so hat Wolfram dies verflacht in Anlehnung an den üblichen Kehrreimwortlaut und schreibt: *Ich mußte jetzt Gefang'ner sein.* Einige weniger eingreifende Änderungen nahm Wolfram dann noch in Strophe 7, 5 und 8, 6 vor. Die Weise gab er im $^4/_4$-Takt wieder, da ihm die Fähnchen bei Brühl nicht überliefert waren, die auf den $^2/_4$-Takt gewiesen hätten; zwischen Vorder- und Nachsatz setzt er eine Achtelspause.

Wolfram stellte seinerzeit in uneigennütziger Weise seine über 600 Lieder umfassende Sammlung dem mit der Neuausgabe des Erkschen Liederschatzes betrauten Böhme zur Verfügung, noch ehe er sie zu einer eigenen Veröffentlichung verwertet hatte; Böhme erkennt dies auch in Bd. I S. XXV des Liederhortes dankend an. Auf diesem Wege gelangte das Zarnacksche Napoleonslied in Wolframscher Bearbeitung unter die Materialien Böhmes und schließlich in den neubearbeiteten Liederhort, in dem es als Nummer 361 zum Abdruck kam. Aber ein neues Mißgeschick ereignete sich hierbei: der Schluß des Wolframschen Textes muß verlorengegangen sein: Böhmes Abdruck schließt mit der fünften Strophe, deren Kehrreim er nicht einmal mehr andeutet. Und um das Mißverständnis voll zu machen, schrieb Böhme, der versäumte dem Sachverhalt auf den Grund zu gehen, da ihm doch Zarnack bekannt sein mußte, zu dem Lied den Vermerk: 'Aus dem Hessen-Darmstädtischen [!]. Noch 1880 gesungen.' In der Melodie übernahm er die besagte Achtelspause von Wolfram, traf aber zwei andere rhythmische Änderungen auf eigene Faust.

---

[1]) Das gleiche Schicksal hatte das Lied Zarnack I Nr. 9a, das über Brühl als Nr. 472 bei Wolfram zum Wiederabdruck gelangte, ebenfalls mit Änderungen Wolframs im Text und rhythmischen Varianten in der Weise; an letzteren ist jedoch die ungenaue Brühlsche Abschrift schuld.

Wie es mit der Echtheit und getreuen Wiedergabe dieses Volksliedes bestellt ist, dürfte aus vorstehenden Zeilen zur Genüge ersichtlich sein. Die Sache wird aber noch bedenklicher, da als Quelle Zarnack ermittelt ist; denn daß dieser aus volkserzieherischen Gründen oft sehr scharf in die ihm vorliegenden Texte eingegriffen hat, ist bekannt und wird von ihm selbst in seinen beiden Vorreden geschildert und verteidigt. Es erhebt sich damit auch der Zweifel, ob Text und Weise (*Crambambuli* ...) nicht erst durch Zarnack nach dem von ihm oft angewandten Verfahren zusammengebracht worden sind; zum mindesten erscheint es wünschenswert, daß durch datierte fliegende Blätter mit Melodieangabe deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit erhärtet würde.

Vorstehende Zeilen sollen nicht die Unzulänglichkeit einer vereinzelten Nummer in dem heute immer noch führenden Werke über das deutsche Volkslied dartun, sondern an einem klar übersehbaren Beispiel Vorgänge aufweisen, die bei genauem Quellenstudium leider auch in anderen Nummern dieses Werkes ähnlich zutage treten und dessen Zuverlässigkeit hinsichtlich getreuer Wiedergabe der Lieder in höchst bedenklichem Lichte erscheinen lassen. Es sollen diese Zeilen letzten Endes zeigen, wie notwendig eine dem heutigen Stande der Wissenschaft und volkskundlicher Sammeltätigkeit entsprechende Neubearbeitung des Erk-Böhmeschen Liederhortes wäre.

Kunstlieder im Volksmunde.

Nachweise

von John Meier, E. Seemann, O. Stückrath.

46a. Der Herrgott hat zu Weihnacht.

Emil Rittershaus (1834—1897)[1]) hat in dem vom Maler J. Richard Seel herausgegebenen 'Album aus dem Wupperthale'[2]) S. 54f. ein Gedicht 'Der erfrorne Posten' veröffentlicht, angeregt, wie er selbst angibt, durch eine Zeitungsnachricht vom 26. Dezember 1853. Um zu zeigen, wie stark diese in den Volksmund eingegangenen Verse bereits in der Umbildung begriffen sind, sei neben das Original eine aus geschriebenem Liederheft stammende nassauische Lesart gestellt:

Original.	DVA. A 80306:
I	
[1] Der Herrgott hat zu Weihnacht' Uns großen Frost gesandt. Am Pulverthurme Wache Ein Infantriste stand.	1. Unser Herrgott hat zur Weihnachts- Einen kalten Frost gesandt, [zeit Ein Pionier auf Posten Am Pulverhause stand.
[2] Im Arme die Muskete, Marschiert' er durch den Schnee. 'Sechs Wochen, liebes Schätzchen, Bis ich dich wiederseh'!'	Die Büchse unter dem Arme, Marschiert' er durch den Schnee Und denkt an sein Feinsliebchen, Ob er sie wiedersieht.
vgl. unten Strophe 9 und 10!	2. Daheim im Elternhause Ein lustig Spinnrad spinnt, Dazu ein junges Mädchen Reservelieder singt:
[3] Sechs Wochen, liebes Schätzchen, Sechs Wochen gehn vorbei, Dann schwing' ich dich zum Tanze Und heirath' dich im Mai.	Zwei Jahr sind schnell vorüber, Zwei Jahr sind schnell vorbei, Da kehrt mein Liebster wieder, Mit ihm die Lieb' und Treu.
[4] Daheim, im Vaterhause, Da wird geschmaust, gelacht. — Bereift ist mir der Schnurrbart, Verdammte, kalte Nacht!'	3. Daheim im Elternhause Da wird gescherzt, gelacht; Mir aber reift der Schnurrbart: Verdammte, kalte Nacht![3])
[5] Er lehnt' am Schilderhause, Im Arme das Gewehr, Und senkte seine Stirne, Als wär' sie schlummerschwer.	Am Pulverhause da steht er, Gestützt auf sein Gewehr, Und neigt das Haupt zur Erde, Als wär's ihm viel zu schwer[4]).
[6] Horch, fernes Glockenschlagen! Der Bursche sah nicht um. Er lehnt' am Schilderhause, Gesenkten Hauptes, stumm.	

[1]) Vgl. über ihn Julius Rittershaus, Emil Rittershaus. Leipzig 1899. [2]) Barmen 1854.
[3]) DVA. A 68815: *In meines Vaters Hause / Wird dann gespielt, gelacht. / Dann strich er seinen Schnurrbart — 'Verdammte, kalte Nacht!'* [4]) DVA. A 42750: *Als wärs vor Kummer schwer.*

II

[7] 'Ein Posten ist erfroren!'
So lautet der Rapport.
Bei Trommelwirbel trugen
Sie ihn zum Grabe fort.

[8] Es haben die Musketen
Ob seinem Haupt gekracht.
'Links um!' erscholl's Commando.
Er lag in Grabesnacht! — —

[9] Im Dorf zur selben Stunde,
Ein Spinnrad munter brummt;
Die flinke Dirne leise
Ein altes Liedchen summt.

[10] 'Sechs Wochen, liebes Schätzchen,
Sechs Wochen geh'n vorbei,
Dann schwing' ich dich im Tanze
Und heirath' dich im Mai!'

4. Ein Bote kam und brachte
Ein' Brief mit schwarzem Rand,
Von fremder Hand geschrieben,
Worauf zu lesen stand:
Dein Liebster, der in der Christnacht
Auf Wache kommandiert,
Erfroren ist auf Posten:
Ein braver Pionier.

5. Ein Posten ist erfroren,
So lautet der Aport [!],
Die Trommel war gerühret,
Man trug den Toten fort.

Es senkten die Pioniere
Ihn in ein kühles Grab,
Und überall hört man singen:
Es war eine kalte Nacht.

Ein Vergleich lehrt Charakteristisches: Enjambement — das Original ist zweizeilig — wird aufgehoben, Anklänge an andere Lieder[1]) wie Formelhaftes und Typisches in Worten und Situationen stellen sich ein, z. B. Strophe 4 der Brief mit schwarzem Rand. In seinen beiden Bildern sucht der Dichter durch doppelten Kontrast zu wirken: der erfrierende Posten denkt in Eis und Schnee an sein fernes Lieb und die Hochzeit im Mai; zur nämlichen Stunde, als er begraben wird, nährt noch sein Schatz dieselben Gedanken, repetiert sich dieselbe Mai- und Hochzeitsweise. Das ist im Schluß des vollkläufigen Liedes verwischt zugunsten eines objektiv berichtenden Tones; denn die beiden analogen Situationen fielen, wie so oft im Gesang, zusammen. In drei Fassungen aus dem Rheinland (DVA. A 42750. 49489. 68815) ist zwar noch der Schluß erhalten, dafür fiel dann aber meist Strophe 3. Am wenigsten fest scheint Strophe 6 zu sein. Die Zeilen 8^{3-4} mit dem Kommando *Links um*! gaben zu merkwürdigen Entstellungen Anlaß, z. B. *Ringsum erscholl's Kommando.* So lautet Strophe 8 in den 'Hundert Nassauischen Heimatliedern' (herausgeg. Stückrath 1915) S. 37f.:

Da haben die Pioniere
Ihn in sein Grab gebracht,
Und ringsum wird man sagen:
'Sein Leben ist vollbracht!'

Vgl. noch Krapp, Odenwälder Spinnstube Nr. 237. O. St.

84a. Einst verliebte sich ein Jüngling.

1. Einst verliebte sich ein Jüngling,
Kaum noch zwanzig Jährchen alt,
In ein Mädchen, das vorbei ging,
Jung und lieblich von Gestalt.
Mädchen rief er, ach verweile!
Nimm mein Herz, ich schenk es dir.
/: Mach mich glücklich, Mädchen, eile
Dich beschied das Schicksal mir! — :/

2. Wohl, ich traue deinen Worten,
Bieder, sprach sie, ist dein Blick,
Ja, ich folg dir aller Orten,
Nimm dein Herz nicht mehr zurück! —
Was geschah? Sie sind verbunden,
Durch des Priesters Segensband,
/: Doch die Liebe war verschwunden,
Als man sich in Armuth fand. :/

[1]) 3^{8} stammt aus W. Müllers *Im Krug zum grünen Kranze.*

3. Nahrungssorgen, viele Kinder
Quälten Beide Tag und Nacht,
Schulden drückten sie nicht minder,
Die sie in der Noth gemacht.
Täglich ging es ihnen schlimmer,
Täglich tönte um sie her
/: Ihrer Kinder Klaggewimmer:
Ach uns hungert gar zu sehr! :/

4. Seines Jammers endlich müde
Lief der Mann dem Wasser zu,
Wogen, rief er, schafft mir Friede,
Nur der Tod gewährt mir Ruh! —
Seht, er starb. — Ein Bild für Ehen,
Die so öfters auf der Welt
/: Schnell im Liebestraum entstehen,
Der wie Nebeldunst zerfällt. :/

Arie des alten Redlich, Act 1 Sc. 10 in: 'Die beiden Antone oder der Name thut nichts zur Sache.' Eine komische Oper in 2 Akten. Nach dem ungedruckten Schikanederschen Originale, mit Beibehaltung der Musik von Schack neu bearbeitet. (Bibl. Weimar). Nach Riemann, Opernhandbuch S. 24, stammt die Oper aus dem Jahre 1760. Es scheint, daß das Lied in das 1794 von Gerl u. Schack komponierte Singspiel 'Die dummen Gärtner' übernommen wurde, denn in der Zeitschrift 'Das deutsche Volkslied' XXIX (1927), 35 wird unter Nr. 3 ein fl. Blatt vom Jahre 1833 erwähnt, mit drei Liedern 'aus dem Singspiele: Der dumme Gärtner [!] Das erste: Einst verliebte ein Jüngling.' — Fiedler S. 125, Amft S. 116, Schremmer Nr. 88. Vielfach auch im Erkschen Nachlaß und in handschriftlichen Aufzeichnungen (teilweise aus neuester Zeit) unseres Archivs. J. M.

100. Fahr' mich hinüber, junger Schiffer.

1. Fahr' mich hinüber, junger Schiffer,
Nach dem Rialto fahre mich!
Sieh'! dieses Halsband nimm zum Lohne;
Ich hab' es längst bestimmt für Dich. —
Der Schiffer spricht: 'Nein, Gianetta!
Der Lohn ist wahrlich gar zu klein,
Und soll ich Dich hinüber fahren,
So kann's um diesen Preis nicht seyn.'

2. Fahr' mich hinüber, junger Schiffer!
Ich weiß ein wunderlieblich Lied;
Das sing' ich Dir, indeß die Gondel
Dahin auf leichter Welle zieht. —
Der Schiffer sprach: 'Nein, Gianetta!
Ich fahre nicht für solchen Lohn,
Was hülfe mir Dein schönstes Liedchen?
Der süße Klang ist schnell entfloh'n.'

3. Fahr' mich hinüber, junger Schiffer,
Und nimm das Beste, was ich hab',
Den Rosenkranz, den mir der Bischof
Am letzten Ostertage gab. —
Der Schiffer sprach: 'Nein, Gianetta!
Dein Rosenkranz genügt mir nicht;
Hast Du nichts Bess'res mir zu geben,
Du holdes Engelsangesicht?'

4. Doch seh' ich jetzt die Gondel schwimmen
Hin über die bewegte Fluth,
Und drinnen sitzt mit Gianetta
Der Schiffer froh und wohlgemuth.
Sie landen an, und Gianetta,
Sie eilte schnellen Schritt's davon.
Was hat dem Schiffer sie gegeben?
Er war zufrieden mit dem Lohn! —

Auswahl von Gedichten der neueren französischen Poesie. Nach Victor Hugo, P. J. de Beranger, Cas. Delavigne, Alph. de Lamartine u. A. übersetzt von Wilhelm Wagner. Frankfurt a. M. 1835 S. 159/160. Etwas später findet es sich in 'Deutscher Sänger-Saal'. Auswahl von Gedichten zum Componiren. Gesammelt und geordnet von Carl Gollnick. Darmstadt 1842. Wilhelm Wagner entnahm nach der Vorrede zu seinem Buche (S. VII) einen großen Teil der französischen Originale dem Werke 'Poètes français contemporains, Frankfurt a. M. bei S. Schmerber', das mir leider nicht zugänglich war. Die französische Originaldichtung Casimir Delavignes (• 4. 4. 1793, + 11. 12. 1843), über den zu vergleichen wäre F. Vuacheux, Casimir Delavigne, verdanke ich einer Abschrift von Johannes Bolte:

Le gondolier.

1. 'Conduis-moi, beau gondolier,
Jusqu' à Rialto, dit elle:
Je te donne mon collier,
Et la pierre en est si belle!'
Pourtant elle eut un refus.
'C'est trop peu, sur ma parole,
Pour entrer dans ma gondole.
Non; Gianetta, je veux plus.'

2. 'Tiens, je sais un lamento;
Je le chanterai dit elle,
En allant à Rialto;
La musique en est si belle!'
Pourtant elle eut un refus:
'Quoi! pour une barcarole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non; Gianetta, je veux plus.'

3. Son chapelet dans les mains,
'Tiens, le veux-tu? lui dit-elle:
L'évêque en bénit les grains,
Et la croix en est si belle!'
Pourtant elle eut un refus:
'Quoi, pour ce pieux symbole,
Vous, entrer dans ma gondole!
Non; Gianetta, je veux plus.'

4. Sur le canal cependant
Je le vis ramer près d'elle,
Et rire en la regardant.
Qu'avait donné cette belle?
Elle aborda, l'air confus.
Lui, fidèle à sa parole,
Remonta dans sa gondole
Sans rien demander de plus.

Casimir Delavigne, Oeuvres complètes 6, 207 (1854). Als Verfasser der deutschen Übersetzung galt E. Geibel, obwohl schon John Meier, KiV. S. 74 Nr. 473 diese Überlieferung bezweifelte. O. St.

142a. Holde Blum' der Männertreu.

Lied im Volkston, Text und Musik von G. H. Waldmann. (Verlag und Eigentum Paul Schwanebeck, Berlin-Neukölln). — Zurzeit sehr beliebt. E. S.

145aa. I bi so oft im Gärtli unde / Me cha deet so einsam sii.

Verf.: H. J. Leuthi aus Stäfa (Zürich); s. dessen 'Lyrische Dichtungen' (Zürich 1831) S. 132ff. (Freundliche Mitteilung von Hans Hunkeler). — Gaßmann 68 Nr. 81; Grolimund (Aargau) 59 Nr. 65. J. M.

233a. Nimm hin, o Emma, sanft und gut.

Verf.: J. H. W. Witschel, s. dessen 'Dichtungen' (Nürnberg 1798) S. 73 'Eginhardt'. — Bernhardi, Liederlexikon III, 20 Nr. 1475; Wolfram S. 481; Heeger-Wüst II, 308ff. Nr. 378a—c. J. M.

288a. Verlassen von der ganzen Welt.

Verf. und Komp.: Karl Lorens; Überschrift: 'Da Waselbua'. Abdruck bei Paul E. Kubitz, Wiener Lieder-Album mit Gitarrenbegleitung (Wien 1926) S. 236ff. — Über weite Landstriche volkläufig geworden unter Abstreichung der österreichischen Mundart und Vereinfachung der Urmelodie. E. S.

288b. Vexiert die Jungfer Braut.

Verf.: Chr. Weise; s. dessen: 'Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken', Andere Gattung (1682) S. 157. — Erk-Böhme II, 668 Nr. 875b (aus dem Bergliederbüchlein). J. M.

414. Es stand auf hohem Berge / eine alte Burg am Rhein.

Verf.: Alois Schreiber; Erstdruck: Cornelia. Taschenbuch für Deutsche Frauen auf das Jahr 1818. Heidelberg. S. 126—130: 'Die Blutrache.' O. St.

415. Es stehn zwei Freunde Hand in Hand.

Verf. und Komp.: Ludolf Waldmann, op. 5. *Wer weiß, ob wir uns wiedersehn'*. (Sammlung ausgewählter Lieder und Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung Nr. 127; Berlin, M. Bahn Verlag). Heeger-Wüst II, 261 Nr. 344; Schremmer Nr. 132; Challier I, 249. J. M.

419. Es zog ein Matrose einst über das Meer.

Couplets . . . gedichtet von J. Krüger, componiert von E. Stiegmann, Musikdirector des Hamburger Thalia-Theaters, Nr. 15 (Hamburg, bei A. L. Lehmann [jetzt Verlag Lehne & Co., Hannover]). — Mitt. f. sächs. Vkde. IV (1908), 292; John 102 Nr. 99; Heeger-Wüst II, 258 Nr. 342a—c; Böhme Nr. 603. E. S.

431. Hoch vom Himmel droben / Fällt ein goldner Schnee.

Verf.: August Becker; s. dessen 'Jung Friedel der Spielmann' (Stuttgart u. Augsburg 1854) S. 400. Komp.: L. Liebe op. 34^3 (Tonger). Challier I, 368. J. M.

454. Ich wand einst einen Veilchenkranz / Bei Mondenschein und Sternenglanz.

Verf.: August Mahlmann; s. dessen 'Gedichte' (Halle 1825) S. 112ff. Vertonungen liegen vor von: Fesca, F. E. (op. 23^1), Jähns, F. W. (op. 17^3), Markull, F. W. (op. 6^2), Reichardt, C. A. (op. 6^1), Schneider, Fr.: s. Challier I, 867 (Veilchenkranz). Heeger-Wüst II, 146 Nr. 253; Thierer Nr. 34. J. M.

469. Im Himmel sitzt der alte Fritz.

1. Im Himmel sitzt der alte Fritz
Mit seinen Generälen,
Sie thun sich viel erzählen
Von Ausfall und Scharmütz,
Von Ueberfall und Schlachten
Und manchem Reiterstreich',
Womit sie Platz sich machten
Durch's deutsche Reich.

2. Auch Friedrich Wilhelm Rex,
Und Ehren zu vermelden [mit Ruhm
Spaziert mit seinen Helden
Durch das Elisium.
Sie reden durch einander
Manch' Wort vom Freiheitskrieg',
Von Franz und Alexander
Und Gottes Sieg.

3. Und wie sie sich des Vaterland's,
Des felsenfesten, freuen,
Da tritt an die Getreuen
'ne blutige Ordonnanz:
'Mir sitzt der Schuß im Herzen,
'Denn Preußens Noth ist groß,
'Bei uns ist seit dem Märzen
'Der Teufel los!'

4. 'Verrückt und wild ist alle Welt!
'Sie reißen schon am Throne,
'Und haben Deinem Sohne
'Nach Macht und Reich gestellt!'
Da geht ein großer Lärmen
Durch's ganze Himmelreich,
Sie woll'n in hellen Schwärmen
Zur Erde gleich.

5. Doch stille wird es allzumal!
Es hebt sich von dem Sitze
Empor der alte Fritze
Und schreitet durch den Saal.
'Ihr glaubt wohl an Gespenster?
'Ich bitt' um etwas Ruh'!'
Auf macht Er schnell das Fenster
Und wieder zu.

6. 'Ihr Herr'n! Ich hab' es gleich ge- [dacht,
'Es ist ein Faschingsschwindel!
'Ich sehe nur Gesindel,
'Das schlechte Streiche macht!
'Noch steht der Thron wie immer,
'Gleich wie ein Fels im Meer;
'Und rings im Waffenschimmer
'Mein treues Heer!'

Preußen-Buch, enthaltend: Gesänge, Lieder und Gedichte für ächte Preußen usw. Gesammelt und herausgegeben von Ferdinand Kohlheim. Erste Sammlung. Zweite vermehrte Auflage, Berlin 1850 S. 71 Nr. 67. Ob die erste Aufl. (ersch. 1849) schon das Lied enthält, entzieht sich meiner Kenntnis. Über dem Liede steht als Vermerk für die Weise 'Mel. Dessauer Marsch.' Über den Verfasser W. v. Merckel (• 6. 8. 1806, + 27. 12. 1861) vgl. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter^6, Leipzig, 4, 432. O. St.

513. 's Lindewirts Rösle hat's Fenster aufg'macht.

An Belegen sind nachzutragen: J. J. Algier, Universalliederbuch (Reutlingen 1841) S. 167 Nr. 300; Göpels Deutsches Lieder- und Kommersbuch (Stuttgart [1847]) herausgegeben von Th. Täglichsbeck und J. Müleisen S. 649 Nr. 459

(2. Aufl. S. 869 Nr. 663), darnach Abdruck bei H. Burckhardt, Jagd- und Waldlieder (Hannover [o. J.]) S. 232/3 Nr. 141; Aug. Reitz, Von des Neckars Quelle [Schwenningen a. N. 1925], Liederanhang S. 4 Nr. 6; Jos. Phil. Glock, Breisgauer Volksspiegel (Lahr i. B. 1909) S. 80/1 Nr. 2 (leicht überarbeitet unter Anfügung einer Kehrreimstrophe, wie der Vergleich mit der Uraufzeichnung A 65267 zeigt); zu zwei Vierzeilern zertrümmert bei Herm. Dunger, Rundâs (Plauen 1876) S. 52 Nr. 274. An handschriftlichen Aufzeichnungen liegen außerdem vor: eine aus Sondernach bei Metzeral, Aufzeichner Abel (im Mündelschen Nachlaß, Universität Straßburg, Germ. Seminar); eine von J. Edel in Gebenhausen (Lothringen) aufgezeichnete Fassung (mit Melodie, A 52597); eine Nachschrift von Franz Krämer aus Beffendorf OA. Oberndorf, (Material Rudolf Kapff, A 89288), eine aus Rothenburg am Neckar nach dem Gesang einer meiner Vorsängerinnen, die das Lied dort um 1870 kennenlernte (A 65489); eine Fassung im Liederheft der Josephine Gabriel aus Lützelburg (Kr. Saarburg, Lothringen, 1879/80); außerdem (unsigniert) eine Niederschrift in der Liedersammlung des Fritz Aumüller aus Michelau in Oberfranken (B. A. Lichtenfels, 1871) und eine Aufzeichnung aus Opfingen (Amt Freiburg i. Br.) von Willibert Müller (mit Melodie).

Verfasser dieses vor allem im Südwesten des Deutschen Kulturgebietes verbreiteten Liedes ist Heinrich Wagner-Wergan, ein geborener Stuttgarter, Freund Silchers und des Stiftsorganisten Kocher; bekanntlich ist er auch der Urheber der heute allgemein durchgedrungenen Strophen 2 und 3 des Liedes *Muß i denn zum Städtele naus*. Näheres über ihn steht bei Aug. Holder, Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung (Heilbronn 1896) S. 91ff.; Rud. Krauß, Schwäbische Literaturgeschichte (Freiburg i. Br. 1899) II, 162; Alem. XIX (1892), 144ff. 'Hans und Röschen' ist in Wagners Werken zweimal abgedruckt: in den unter dem Decknamen *Wergan* erschienenen 'Ergüssen meiner Laune' 2. Bändchen (Stuttgart 1833) 1. Lieferung S. 36/8 und in den 'Stechpalmen' (Stuttgart 1833) 3. Bändchen S. 36/8.

Georg Jäger hat das leicht schwäbelnde Gedicht Wagners in vollmundartliche Form übertragen; in dem ihm befreundeten Stuttgarter Verlag Zumsteeg kam diese Umdichtung mit einer Vertonung von C. Braun (op. 55) heraus. Ob der im gleichen Verlag erschienenen Vertonung von E. Hegele für vierstimmigen Männerchor (op. 22 Nr. 2) der Wagnersche oder Jägersche Text zugrunde liegt, blieb mir unbekannt.

In den Volksmund ist nur das Wagnersche Original übergegangen und hat sich hier verhältnismäßig gut erhalten; am zersungensten ist der bei Bender stehende Text. Die von Wagner selbst verfaßte und gleichzeitig mit dem Gedicht veröffentlichte Melodie hat dieses Schicksal nicht geteilt: sie klingt in keiner der vom Volke gesungenen Weisen nach. Bemerkenswert ist jedoch bei unserem Liede in musikalischer Hinsicht, daß die Weisen, deren sich das Volk für den Wagnerschen Text bedient, stark differieren und mehrere, wenn auch vielfach nicht eben wertvolle, selbständige Melodietypen darstellen. Es ist daraus ersichtlich, wie viel reger das Volk sich schöpferisch auf dem musikalischen Gebiete betätigt als auf dem textlichen. E. S.

Übersicht über die wichtigste Volksliedliteratur des Jahres 1927.[1])

Alpers, Paul: Hannoversche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Frankfurt a. M. (s. S. 201).

Alpers, Paul: Niederdeutsche und niederländische Volksdichtung in ihren Beziehungen zueinander. NdZVk V, 14ff.

Amft, Georg: Volkslieder der Grafschaft Glatz. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung. Die Grafschaft Glatz, Jahrg. 1927, S. 181ff.

Ankenbrand, Stephan: Volksliedforschung in Bayern. BayHmtsch XXIII, 194ff.

Bleich, Erich: Alte deutsche Volksballaden auf grenzmärkischem Boden. Grenzmärkische Heimatblätter III v. 3. Nov. 1927, S. 130ff. (Abhandlung).

Bloch, Paul Jacques: Der deutsche Volkstanz der Gegenwart. HessBll XXV, 124ff.; XXVI, 26ff.

Bolte, Johannes: Deutsche Lieder in Dänemark. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. SitzbBerl 1927, XX, 180ff.

Bolte, Johannes: Zum deutschen Volksliede (76—90). ZfVk XXXVII, 91ff.

Bolte, Johannes: Wo mag denn wohl mein Christian sein? ZfVk XXXVII, 10ff. (Mit Texten).

Broulli (d. i. Wilh. Kinzelé): Aus der Ucht. II. Letzeburg (Luxemburg) (s. u. S. 194).

Brunner, Ludwig: Kinderlieder. Tiroler Heimatblätter V, 12ff.; 47f.

Fox, Nicolaus: Saarländische Volkskunde. Bonn (s. bes. S. 168—206).

Friedländer, Max: Das Volkslied in der Schule. Musik in Volk, Schule und Kirche, S. 162ff., Leipzig.

Gassenhawerlin und Reutterliedlin zu Franckenfurt am Meyn. Bei Christian Egenolf 1535. Faksimileneuausgabe ... hrsg. und eingeleitet von Hans Joachim Moser. Augsburg und Köln.

Greyerz, Otto von: Das Volkslied der deutschen Schweiz. Frauenfeld und Leipzig (s. u. S. 195ff.).

Haas, Alfred: Pommersche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Leipzig (s. S. 201).

Hagel, Hans: Volkslieder von Karlsdorf. Banater deutsche Kulturhefte I, 29ff. (Kinderlieder).

Hager, Franziska: An der Herdflamme der Heimat. Der Chiemgau. München. (Mit verschiedenen Liedern und Reimen. Besonders wertvoll sind die S. 306 folgenden 'Altbayerischen Tänze', aufgezeichnet von Sebastian Kraxenberger; schade, daß keine Tanzbeschreibungen beigegeben sind.)

Hetzer, Hildegard: Das volkstümliche Kinderspiel. Wiener Arbeiten zur pädagog. Psychologie, Heft 6. Wien.

Höckner, Hilmar: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Wolfenbüttel (s. u. S. 195).

Jensen, Christian: Die Nordfriesischen Inseln Sylt, Föhr, Amrum, Helgoland und die Halligen vormals und jetzt. Zweite ... Auflage. Lübeck.

Just, Friedrich: Mein Kränzelein. Spiel und Lied deutscher Kinder in Polen. Posen. (s. a. Deutsche Blätter in Polen IV, 94ff.; 142ff.).

Klier, K. M.: Einige Bemerkungen zu den taktwechselnden Volksweisen. Neue Musikzeitung, 48. Jahrg., Heft 8.

Klier, Karl M.: Beethoven und die deutsche Volksweise. Das Sängerjahr 1927, S. 392ff., Wien.

---

[1]) Die folgende Übersicht stellt eine knapp gehaltene Auslese aus der bibliographischen Kartothek des DVAs dar und soll der vorläufigen Orientierung dienen bis zum Erscheinen des betreffenden Bandes der von E. Hoffmann-Krayer herausgegebenen 'Volkskundlichen Bibliographie'. Die im folgenden angewandten Siegel decken sich mit denen der 'Volkskundlichen Bibliographie'. Vgl. auch noch die von Plischke im Literarischen Zentralblatt unter dem Stichwort "Volkskunde" gegebenen bibliographischen Notizen.

Kriechbaum, Wilhelm: Zwei altbairische Liederhandschriftbücher. Bay Hmtsch XXIII, 18ff. (mit Texten).

Kügler, Hermann, Johs. Bolte und Alfred Weidemann: Das Mädchen am Flusse. ZfVk XXXVII, 123ff. (Drunten im Tale, am rauschenden Bach . . .).

Künzig, Johannes: Lieder der badischen Soldaten. Leipzig (s. u. S. 197).

Künzig, Johannes: Der 'Pfeffer', ein Hochzeitslied im Fränkischen. Oberdeutsche ZschrfVkde I, 20ff.

Das Rostocker Liederbuch. Nach den Fragmenten der Handschrift neu hrsg. v. Friedrich Ranke und J. M. Müller-Blattau. Halle a. S.

Lienhart, Hans: Elsässische Ortsneckereien. Heidelberg.

Mak, Wilh.: Deutsche Volkslieder aus dem Hultschiner Ländchen. Der Oberschlesier IX, 148ff.

Menghin, O.: Volkslied und Bänkelsang. Heimarbeit und Heimatforschung. Festgabe für Christian Frank, S. 110ff., München.

Merian, Wilhelm: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig.

Mersmann, Hans: Die Bedeutung des Volksliedes für das Musikverständnis. Musik in Volk, Schule und Kirche, S. 99ff., Leipzig.

Meyer, E. H. Wilh. Ein niedersächsisches Dorf am Ende des 19. Jahrhunderts. Bielefeld (s. u. S. 194f.).

Meyer, Gustav Fr.: Schleswig-holsteinische Volkslieder mit Bildern und Weisen. Altona (s. S. 201).

Moser, Hans Joachim: Neues aus dem deutschen Liederschatz des 16. Jahrhunderts. Musik in Volk, Schule und Kirche, S. 76ff., Leipzig.

Moser, Hans Joachim: Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Lieder. Musikanten-Gilde V, 100ff.

Müller-Löbau, Curt: Handwerker in der Oberlausitzer Volksdichtung. Mitteldeutsche Blätter f. Vkde II, 19ff., 53ff., 67ff., 112ff., 133ff., 146ff.

Naumann, Hans: Studie über das Schnaderhüpfl. BayHmtsch XXIII, 135ff.

Plenzat, Karl: Ostpreußische Volkslieder mit Bildern und Weisen. Leipzig (s. S. 201).

Pommer, Helmut: Lieder des deutschen Alpenvolks. Augsburg. (Eine feinsinnige Auslese aus der bislang gedruckten Literatur, bei der jedoch leider das alemannische Volkstum zu kurz kommt.)

Potulowa, S.: Armut und Reichtum im wolgadeutschen Volkslied. Teuthonista III, 165ff., 262ff.

Rademacher, C.: Der Volksliederschatz der Heideterrasse in seinem Verhältnis zum deutschen Volkslied *in* C. Rademacher: Die Heideterrasse zwischen Rheinebene, Acher und Sülz (Wahner Heide), S. 92ff., Leipzig (72 Liedtexte ohne Melodien).

Rech, Friedrich, und Otto Kantor: Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Kleinpolens, Heft 2, Kaiserslautern.

Rotter, Curt: Das österreichische Volksliedunternehmen. Das Sängerjahr 1927, S. 422ff., Wien.

Scheidt, Walter, und Hinrich Wriede: Die Elbinsel Finkenwärder. München. (S. 44ff.: Ortsneckereien, Kinderreime, Abmälverse.)

Schmidt, Arno: Volkstümliche Danziger Dichtungen aus der Zeit des Übergangs in den preußischen Staat 1793. Ztschr. des Westpr. Geschichtsvereins Danzig, Heft 67.

Siebs, Theodor: Zum Bremer Hanseatenlied. MSchlVk. XXVIII, S. 265 (vgl. auch unter: Tardel).

Spiel, Sang und Reim in unserem Oberland. Jugendgarten, Beilage zu „Oberland" (reichhaltige, bereits in Nr. 1 [Juni 1926] beginnende Sammlung Thüringer Kinderlieder).

Strobl, Hans: Altbayerische Feiertäg. Bücher der Heimat . . . Bd. 14, Altötting (mit Brauchtumsliedern und Vierzeilern).

Stolz, Hans: Brünner Auszählverse. Deutsch-mährische Heimat XIII, S. 159ff.

Stückrath, Otto: Zur Geschichte des Volksliedinteresses in Nassau. Nassauische Heimat VII, S. 132ff.

Stückrath, Otto: Die schöne junge Lilofee. Behandlung eines Volksliedes auf der Oberstufe. John Meier, Lehrproben zur deutschen Volkskunde [dat. 1928], S. 121ff., Berlin.

Der Tanz. Hrsg. v. E. Cario. Jahrg. II.

Tardel, Hermann: Niederdeutsche Volkslieder aus Schleswig-Holstein und den Hansestädten. Münster i. W. (s. S. 201).

Tardel, Hermann: Zum neueren niederdeutschen Volkslied. Nr. 1: Das sogenannte Hanseatenlied. Niederd. Zs. f. Vkde V, S. 120ff., vgl. auch S. 256 (s. auch unter: Siebs).

Taylor, A.: Das Schloß in Österreich. Modern Language Notes XLII, Heft 4.

Das deutsche Volkslied, Jahrg. 29, Wien. (Es sei besonders auf das reichhaltige Burgenland-Heft hingewiesen.)

Wehrhan, K.: Das lippische Zieglerlied. ZrwVk XXIV, S. 165 (ein Spottlied, gedichtet vielleicht von Homeise aus Lemgo).

Weiß, Eugen: Steinmetzart und Steinmetzgeist. Jena. (Mit Steinmetzliedern).

Zack, Viktor: Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet. Wien und Leipzig (s. u. S. 199ff.).

Zirkler, Albert: Hausbuch sächsischer Mundartdichtung. I. Die Volksdichtung. Leipzig.

Zitzer, G.: Volkslieder aus dem Kreise Biedenkopf, Hessen. ZfVk XXXVII, S. 43ff. (10 weniger verbreitete Lieder mit Melodie).

Zoder, Raimund: Montavoner Volkstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Zeitschr. f. Musikwissenschaft X, Heft 3 und 4.

Zoder, Raimund: Altösterreichische Volkstänze mit Beschreibung und Noten. Zweiter Teil. Wien und Leipzig [dat. 1928]. (15 Volkstänze mit mustergültiger Beschreibung: s. u. S. 197f. Bezüglich weiterer (nicht immer einwandfreier!) Volkstanzliteratur vgl. Zoder in: Das deutsche Volkslied XXIX, S. 79ff.).

Zoder, Raimund, und Otto Eberhard: Spielmusik fürs Landvolk. Heft 2: Volksweisen für zwei Querflöten und kleine Trommel. Ges. v. Karl M. Klier und Raimund Zoder (s. u. S. 198f.).

Besprechungen.

Broulli, Aus der Ucht 1. 2. Letzeburg 1926/27.

Aus der Ucht (*Ucht* = Abendliche Zusammenkunft zum Spinnen oder zu sonstiger Unterhaltung, Spinnstube) nennt der Herausgeber Broulli, der mit seinem eigentlichen Namen Kinzelé heißt, seine Volksliedsammlung, die *Lidder aus âler Zeit gesonge vum Letzeburger Vollek* bringt und den Zweck hat, *de' âl Lidderchen eso' weit ewe' me'glech ze simmelen, an se mat Text a Weis ze erhâlen.* Zumeist hat der Herausgeber in der Zeitschrift „Gukuk" einzelnes veröffentlicht und um Einsendungen gebeten, die dann in stattlicher Zahl einliefen, so daß er sie in den folgenden zwei Bänden vereinigen konnte.

Die Lieder, erfreulicherweise mit ihren Melodien abgedruckt, geben meist modernes Gut und sind nicht immer wertvoll; vielfach sind absichtlich auch populäre Kunstlieder luxemburgischer und deutscher Dichter aufgenommen, aber es ist auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus dankenswert, sie in ihrer vielfach volksmäßigen Gestalt zu sammeln, während dem Herausgeber vor allem daran liegt, heimisches Volksgut durch Sammlung und Veröffentlichung zu erhalten. Zumeist bedienen sich die Lieder schriftdeutscher Form und nur wenige, wie etwa das *Müllerlied*, Bd. I, Nr. 6, zeigen die luxemburgische Mundart oder auch eine sprachliche Mischform, wie das Lied vom *Mayerssohn*, Bd. II, Nr. 48, denn wie der Herausgeber bemerkt, *réng lötzeburgesch Volkslidder hu mir nöt vill.*

So bringt die Sammlung kaum etwas, was wir speziell als luxemburgisch ansprechen können, aber das gemeindeutsche Volkslied zeigt hier mitunter doch eigene Formen. Wir sind dem Herausgeber deshalb für seine Sammlung dankbar und sehen gerne dem in Aussicht gestellten III. Band entgegen. J. M.

Wilh. Meyer: Ein Niedersächsisches Dorf am Ende des 19. Jahrhunderts. Verlag des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensburg in Bielefeld, 1927.

Ein Buch einer Art, wie man sich viele für Deutschland wünschen möchte! Der Verfasser, Jurist und Volkswirtschaftler, schildert aus eigenem Erleben und nach Beiträgen persönlicher Freunde und Bekannter seine frühere dörfliche Heimat, das Dorf Windheim a. d. Weser (Kreis Minden), und ihre Bewohner, getreu und wahr, umsichtig und eindringlich und voll von tiefem Verständnis, ohne gelehrte Zutaten, aber wertvollsten Stoff bergend. Überall zeigt sich der scharfe und kluge Beobachter, aber das Dargestellte ist nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit dem Herzen erfaßt. So erwärmt das Buch trotz seiner streng sachlichen Schilderungen.

Hier darf auf das Werk hingewiesen werden, weil es an verschiedenen Stellen (S. 83ff., 168ff., 178ff., 249ff. und öfter) eine größere Zahl von Volksliedern, Kinderliedern und Tänzen mit ihren Melodien bringt. Der Verfasser und der Historische Verein für die Grafschaft Ravensburg, der das Buch in die Reihe seiner Veröffentlichungen aufgenommen hat, dürfen für ihre Gabe des Dankes aller Kreise, die für deutsches Volkstum Herz und Sinn haben, gewiß sein. J. M.

Hilmar Höckner: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, entwicklungsgeschichtlich dargestellt. Wolfenbüttel 1927 (214 S.).

Höckner stellt sich die Aufgabe, zu erweisen, daß die Musikanschauung der im Wandervogel und anderen Verbänden zusammengeschlossenen Jugend sich wandelte entsprechend der allgemeinen geistigen Entwicklung, die jene Verbände im Laufe ihrer Geschichte durchlebten. Ausgiebige Heranziehung authentischer Berichte belebt die Darstellung. Da das Volkslied eine ausschlaggebende Rolle beim Musizieren im Wandervogel spielte, bringt das Buch jedem Volksliedfreunde Gewinn. 25 Jahre jugendlichen Ringens ums Volkslied ziehen vorüber: zu Beginn das wilde Singen der „Urbachanten", von dem man sich allmählich heraufarbeitet zur Wertschätzung des Volksliedes als Ausdruck eines naturnahen Lebensgefühls; man singt die Lieder zur Vertiefung gemeinsamen stimmungsmäßigen Erlebens, beteiligt sich mit Eifer an ihrer Aufsammlung und läßt sie auf Liederblättern wieder hinausflattern. Und dann die Wende, durch Eingreifen bestimmter Persönlichkeiten von außen her gefördert und in eine wohldurchdachte Bewegung umgeleitet. Wynekens Angriffe und Halms puritanische Forderungen, später Jöde und die durch Hensel ins Leben gerufene Finkensteiner Bewegung treten hierbei in Vordergrund; am Ende dieser Entwicklung steht die Verfehmung des modernen Volkslieds und die Beschränkung auf das alte in kunstgemäßem Satz.

Höckner betont die Unmöglichkeit, dieser ganzen Bewegung gegenüber schon heute einen sachlichen Standpunkt einzunehmen, deutet auch einmal an, daß wir noch kein Bild davon gewinnen können, was die Wandervögel für das Volkslied geleistet haben. Jedoch tritt die ungemeine Bedeutung, die die Wandervogeljugend für die Belebung des Volksgesanges, die Wiedererweckung und Verbreitung guter Volkslieder gehabt hat, gerade an den Sammlungen unseres Volksliedarchivs immer deutlicher zutage und wir dürfen auch nicht übersehen, daß der Wandervogel bei anderen, von Höckner nicht in den Kreis seiner Betrachtungen gezogenen Jugendbünden eine Saat ausgestreut hat, die nun hier weitere Früchte trägt. Immerhin mischt sich in die Freude an Höckners schönem Buche die schmerzliche Erkenntnis, daß wertvollen Teilen unserer Jugend das Verständnis und die Liebe für ein wesentliches Stück unserer angestammten Volkskultur benommen wurde, daß, wo früher ein lebendiges Geben und Nehmen herrschte, heute eine breite Kluft sich auftut. E. S.

Greyerz, Otto v., Das Volkslied der deutschen Schweiz. (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Bd. 48/49.) Frauenfeld u. Leipzig 1927.

Eine Geschichte des deutschen Volksliedes gibt es bis jetzt nicht, auch nicht einmal brauchbare und ausreichende Darstellungen einzelner geschichtlicher Epochen des Volksgesanges. Da ist es begrüßenswert, daß, wie in diesem Schweizer Bändchen, für einzelne abgeschlossene Landschaften, wo sich das Liedergut nach Herkunft, Entfaltung und Ausdehnung besser übersehen läßt, solche historischen Monographien versucht werden. Daß die schwierige Aufgabe nicht restlos gelöst wurde, räumt der Verfasser selbst ein, wenn er im Vorwort darauf abhebt, daß er als Nichtmusiker zu sehr nur die Texte der Lieder, weniger ihre Melodie behandeln konnte, durch die das Volkslied aber doch eigentlich erst lebt. Ein Wichtiges bringt v. Greyerz indes von vornherein mit, und das ist neben dem Tatsachenwissen ein inneres Verhältnis zu der unliterarischen Welt des einfachen Menschen.

Ein einleitender Abschnitt orientiert kurz über die bisherigen Schweizer Volksliedsammlungen unter Betonung der Verdienste von Kuhn und Wyß. Dem Volksliedforscher bringt dieses Kapitel kaum Neues; denn P. Geiger hat über die Geschichte des Volksliedinteresses in der Schweiz bereits 1912 eine gründliche Disser. tation vorgelegt. Geigers Arbeit hätte v. Greyerz übrigens doch nennen sollen. Das eigentliche Thema der Untersuchung ist sodann die Frage, ob und wie weit die Schweiz neben aus reichsdeutschem Gebiet übernommenen Liedern einen nennenswerten Eigenbesitz an Volksliedgut aus alter Zeit hat. Diese Frage wird nun doppelt behandelt: zuerst kompendiös in den zur Einleitung rechnenden Abschnitten S. 21ff.,

wo auf quellenmäßiges Belegen der Beispiele ganz verzichtet wird. Man spürt, daß dieser Teil des Buches aus Vorträgen erwachsen ist. In dem Hauptteil, den beiden Kapiteln über 'Alte Lieder aus gemeindeutschem Besitz' und 'Lieder schweizerischen Ursprungs' werden dann aber die in der Einleitung aufgestellten Behauptungen begründet und ausführlich an Hand der Lieder besprochen. Wenn schon diese Doppelbehandlung mit vielen Einzelwiederholungen gewählt wurde, wäre es wohl klug gewesen, einleitend zu sagen, daß eine genauere Darlegung an späterer Stelle noch folge. Eines mag bedauert werden, daß v. Greyerz die Menge 'volkstümlicher' Lieder (Heimatlieder, Studentenlieder, Gesellschaftslieder) neben dem Volkslied mündlicher Überlieferung fast ohne Unterscheidung mitbehandelt und damit einem eindeutig klaren Bild vom Volkslied selbst im Wege ist. Er verzichtet bewußt auf die Feststellung der 'verschiedenen Grade der Volkstümlichkeit'. Das mag seinen Grund darin haben, daß er glaubt, ein Lied werde dadurch zum Volkslied, daß es aus augenblicklicher Stimmung und freiem Gedächtnis gesungen werde, während er das ebenso wesentliche Moment der willkürlichen Weiter- und Umgestaltung des Liedes übersieht. Dieses erst hätte ihn in den meisten Fällen wohl die Grenzscheide finden lassen.

Zur eigentlichen Geschichte des Schweizer Volksliedes nimmt v. Greyerz an, daß die noch zu erwähnenden gemeindeutschen Balladen der Schweiz von spätmittelalterlichen fahrenden Sängern eingeführt wurden. Weitere Bereicherung von auswärts brachten in fremden Diensten stehende Söldner, Handwerksburschen usw. Fl. Bll. wurden besonders in Bern und Basel gedruckt. Recht hat der Verfasser sicher mit der Feststellung, daß der hauptsächlich von der Schweiz ausgehende mehrstimmige Kunstgesang des 19. Jahrhunderts (Nägeli, Ignaz Heim) ungewollt dem echten Volkslied Abbruch getan hat. Interessante, zum Teil neue Notizen bringt v. Greyerz S. 62 u. ö. über herumziehende Sänger. — Als vorherrschende Versform wird der Viertakter festgestellt. Die Sprache der Schweizer Volkslieder hat sehr frühe der hochdeutschen Schriftsprache sich zu nähern versucht, im 16. und 17. Jahrhundert treffen wir oft im selben Lied neben den alemannischen langen Monophthongen die schriftdeutschen Doppellaute. Für größere epische Lieder wird reine Mundart, bewußt erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, angewandt, während die Gattungen des Kuhreigens, der Gsätzli und Kinderlieder selbstverständlich von je sich der Mundart bedienten.

Bei den einzelnen Liedergattungen ist die reiche Entwicklung der historischen Lieder, denen der Verfasser übrigens in der gleichen Serie ein eigenes Bändchen gewidmet hat, aus der Geschichte und besonderen Struktur der Schweizer Eidgenossenschaft zu erklären. Von Balladen werden eine Anzahl gemeindeutschem Besitz zuerkannt, wie etwa die von Christinchen, der Pfaffenkellerin (Schötzerschmieds Anneli), von Tannhäuser, die Ballade von den zwei Königskindern, das Ulinger Lied usw. Als schweizerischen Ursprungs werden angesprochen die Ballade vom Roni Sattel, stofflich dem Raumensattellied verwandt, die Geschichte von der Hinrichtung des Friedli Bucher, der 'König aus Mailand'[1]), das Lied vom Schwanenwirt, das Grenchener Lied *Es het e Buur es Töchterli*, das Lied vom Mähderli und einige andere. Unbestreitbar schweizerisches Gut sind die uralten Kuhreigen, lokal bedingt ferner, wie sonstwo, eine Anzahl Heimat- und Naturlieder. Die behandelten Kiltlieder sind fast wörtlich übereinstimmend in allen alemannischen Gebieten, mehr oder weniger ähnlich auch in anderen oberdeutschen Gebieten anzutreffen. Gebührende Würdigung erfährt von Liebesliedern das Guggisbergerlied und das Emmentaler Hochzeitstanzlied. John Meiers schöne Untersuchung über das erstere (1926), die zu neuen Ergebnissen führte, scheint der Verfasser zur Zeit der Ausarbeitung seines Manuskriptes aber noch nicht gekannt zu haben. Im Anhang ist dem Buch eine kurze Liste von 'Schweizer Liedern in Deutschland' beigegeben, die leider nicht befriedigt: denn zunächst sind mit Hilfe der Nachschlagewerke von Friedländer, Hoffmann-Prahl und John Meier nur die von uns bis 1906 entlehnten Schweizer Kunstlieder der Entstehungszeit zwischen 1768 und 1822 erfaßt; für eine Aufzählung der Entlehnungen aus jüngeren Schweizer Liedersammlungen ist sodann seltsamerweise nur das Kaiserliederbuch für Männerchor verglichen worden, also eine eklektische Ausgabe gelehrter Verfasser statt der aus mündlicher Überlieferung stammen-

[1]) Hier ist der schweizerische Ursprung zweifelhaft; vgl. oben S. 160ff. den Aufsatz Schirmunskis. J. M.

den Sammlungen. Schon der Vergleich mit der nächstliegenden Sammlung, Meisingers *Volksliedern aus dem badischen Oberland*, hätte für diese Zwecke Wertvolles ergeben. Ein zweiter Exkurs im Anhang zeigt, wie die welsche Schweiz mit dem mehrstimmigen Singen auch eine Reihe deutscher Lieder übernommen hat. In dem Verzeichnis der Lieder schweizerischen Ursprungs, das die Ergebnisse des Büchleins zusammenfaßt, müßten manche mit Fragezeichen versehen, eine ganze Reihe gestrichen werden. Diese Behauptung im Einzelnen zu begründen, fehlt hier leider der Raum. Zusammenfassend darf man aber v. Greyerz, den allbekannten Herausgeber der schönen Liederbändchen *Im Röseligarten*, zu dieser mutigen und in Vielem aufschlußreichen Arbeit beglückwünschen. Durch ihre warme Darstellungsart dürfte sie geeignet sein, auch weitere Kreise zu interessieren.

Freiburg i. Br. Johannes Künzig.

Joh. Künzig, Lieder der badischen Soldaten. Herausgeg. im Auftrage des Badischen Volksliedausschusses. Leipzig 1927.

Baden also ist das erste Land, das dank dieser Tat von Herausgeber und Verlag die Lieder seiner Soldaten in einer ansprechenden, mit einigen Zeichnungen von Peter Trumm geschmückten Sammlung vereinigt sieht. Mögen die andern deutschen Länder und Landschaften mit der Nachfolge nicht zögern! Waren doch diese Lieder, nach des Herausgebers schlichtem Vorwort, der schönste und reinste Ausdruck treuen kameradschaftlichen Verbundenseins. Und nun sollten sie vergessen werden, da doch uns allen die Sangesgewalt unserer in gleichem Schritt und Tritt in Kampf und Tod marschierenden Truppen unvergeßlich bleibt? Da erlebte ich jüngst, wie in einem alten, hochgelegenen Schwarzwaldhause vier, fünf einfache Leute, ehemalige Soldaten, beieinander waren und wie da auf jene bange Frage (sollten sie vergessen werden?) dies Büchlein unter sie trat. Man betrachtete es von außen mit einigem Mißtrauen; man blätterte mit wachsendem Eifer; vier, fünf Köpfe fuhren hinein; mit heller Freude stellte man fest, sie waren alle da; man staunte über den eigenen Liederreichtum; man ruhte nicht, bis von den meisten Liedern wenigstens die erste Strophe erklungen war. Das Vertrauen zu dem Büchlein wuchs zusehends, und wenn einer ein Lied außer der Reihe anstimmte, hieß es gleich: Warte doch nur, es kommt auch noch. In diesem Liedjubel wird der Herausgeber den schönsten Lohn für seine treue Mühewaltung finden. Gewiß wird diese Sammlung, auf Grund aller gedruckten und handschriftlichen Quellen, des während des Krieges vom Deutschen Volksliedarchiv zusammengebrachten Materials und eigener Liederkenntnis zusammengestellt, dem zunehmenden Singbedürfnis der badischen Regimentsvereine und Kameradschaften willkommen sein und wachsende Verbreitung finden.

Mein Dank für die schöne Gabe aber sei zunutz den weiteren Auflagen mit einigen Bemerkungen abgestattet, die meist die bei aller Knappheit reichhaltigen und sauber gearbeiteten Anmerkungen betreffen. Nr. 73^3 ist versehentlich eine Zeile ausgefallen; Nr. 49 fehlt das Vorzeichen; die Anmerkungen 15 und 16 sind zu vertauschen. Nr. 11 ist die Melodie *Der Pabst lebt herrlich in der Welt.* Zu Nr. 107 vgl. Meyer, Anstich-Lieder (1913^3) S. 84 Nr. 154 und die Beverlooer Lager-Zeitung 'Leuchtkugel' I (1918), Nr. 6. Verfasser von Nr. 74 und 106 sind Franz von Schober und Karl Beils. *Auf Frankreichs freiem Felde* (Nr. 115) geht zurück auf das 1849 entstandene Lied von Willatzen *Es war auf Jütlands Auen*; Nr. 69 hängt textlich zusammen mit *Grün an der Schützenfahn . . .* (Alte und neue Tyroler Schützen-Lieder, Innsbruck 1910, S. 12 Nr. 4). Zu Nr. 118 s. jetzt oben S. 164 ff. H. Sch.

Altösterreichische Volkstänze, gesammelt von Raimund Zoder, herausgegeben von der österreichischen Volksbildungsstelle (des Unterrichtsministeriums). Wien. 2 Hefte, jedes mit Notenbeilage, 1921—1928; Heft 1 in 2. Auflage 1924.

Raimund Zoder, vom Volkslied ausgehend, hat sein besonderes Augenmerk seit Jahren auf den österreichischen Volkstanz gelenkt. Beim Aufsammeln des Stoffes aus der Volksüberlieferung beschränkte er sich nicht auf die Weisen, sondern lernte zugleich auch selbst die Tanzbewegungen. Erst dadurch kam ein Ganzes zustande, vermochte er seine Schätze für die Volkstumspflege nutzbar zu machen. Daß Zoders Versuche in dieser Richtung gelangen, beweisen seine Erfolge mit der 'Tanzgruppe' des Wiener Volksgesangvereins. Er hat als Forscher angefangen und steht nun mitten in der Jugendbewegung drin: Das ist der richtige Weg!

Diese gesunde Mischung, dieses Bild dem Leben zugekehrter Forschungstätigkeit zeigt denn auch seine Veröffentlichung 'Altösterreichische Volkstänze'. Sie enthalten ein Viertelhundert Volkstanzweisen, die nach zwei Gesichtspunkten ausgewählt zu sein scheinen: einerseits um der munteren, zügigen Melodien willen, andererseits mit der Absicht, möglichst verschiedene Tanzarten und Tanzfiguren zur Anschauung zu bringen.

Eine faßliche und eindeutige Darstellung von Tänzen ist nicht leicht, wenn das Ziel wirklich erreicht werden soll, daß man die Tänze aus dem Buch erlernen kann. Zodern ist sein Vornehmen vollkommen geglückt. Er setzt neben die Tanzweise eine Tabelle, worin voneinander getrennt die Rumpf-, Bein- und Armbewegungen sowie die Stellung der Tanzenden zueinander Takt für Takt in klaren Schlagworten angegeben sind. Die Notenbeilage bringt sodann die Weisen zweistimmig in Partitur mit hinzugefügter Gitarrebegleitung. Gute Bemerkungen zur Geschichte des Tanzes sowie einige alte Holzbilder bereichern das Buch.

Auf die Tanzbewegungen und auf Zoders oft schlagende Vergleiche mit der Tanzart anderer deutscher Stämme oder anderer Völker kann hier nicht eingegangen werden; doch will ich von den Weisen einige besonders erwähnen: Es ist interessant, daß die altdeutsche Tanzart mit gradteiligem Vortanz und ungradem Nachtanz, die im städtischen Gesellschaftstanz mit dem Rokoko aufgegeben wurde, noch in jüngster Zeit im Volke gepflegt wird; vgl. den 'Schwabentanz' (II 12), welches Stück mit seiner ganz einfachen Melodie und seiner Schnaderhüpfel-Harmonik sogar eine Variation der Vortanzmelodie im Nachtanz zuwege bringt; den 'Boarischen' (II 2) glaubt Zoder auf einem Stich Sebald Behams aus dem Jahre 1546 wiederzuerkennen; beim 'Bandltanz' (II 3) macht er darauf aufmerksam, daß beim Winden der (blauweißen) Bänder in Bayern die Rauten des bayerischen Wappenschildes entstehen, und vermutet daraus Bayern als das Ursprungsland des älpischen Verbreitungsgebietes dieses Tanzes; den 'Haxenschmeißer' (I 2) weist er als Komposition Lanners nach.

Die beiden Hefte der 'Österreichischen Volkstänze' sind reich an nachdenklichen Bemerkungen und Quellenangaben, überdies an glücklichen Versuchen, dem Sinn der Tanzbewegungen auf die Spur zu kommen.

Curt Rotter.

Spielmusik fürs Landvolk, eingerichtet von Raimund Zoder und Otto Eberhard. Ausgabe des Österreichischen Volksliedunternehmens in Verbindung mit der Volksbildungsstelle des Bundesministeriums für Unterricht. Bisher 2 Hefte. Wien 1926 und 1927.

Die Herausgeber sprechen sich in dem gedrängten Vorwort des Buches folgendermaßen aus: 'Leider ist viel von der alten Überlieferung verlorengegangen, und die Musikmeister haben ihre meist auswendig gespielten Musikstücke ins Grab mitgenommen. Da aber das Bedürfnis nach Musik nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande gleichmäßig andauert, griff man auf dem Dorfe in Ermangelung der alten Dorfmusik zu den musikalischen Erzeugnissen der Großstadt, und so kommt es, daß sich heute die ländlichen Musikkapellen mit Ouvertüren und Operettenmusik abmühen, die ihnen sowohl dem musikalischen Inhalte nach als auch in der Satzweise wesensfremd sind.' — Diese sehr zutreffenden Worte zeigen, daß die Sammlung aus einem wirklichen Notstand geboren ist. Sie sucht den Ungeschmack, der sich allerwärts breit macht, besonders auf dem Lande, wo der Wunsch mit im Spiel ist, es den Städtern mit unzulänglichen Mitteln gleich zu tun, wirksam zu bekämpfen. Dazu ist in erster Linie notwendig, den ländlichen Musikkapellen guten Spielstoff beizustellen.

Zoder und Eberhard gehören zu den geschätztesten Volksliedsammlern und -kennern Österreichs, und ihre Sammlung ist denn auch vornehmlich für das Landvolk Österreichs bestimmt.

Die Herausgeber berücksichtigen den Bedarf in weitestem Umfang und denken erfreulicherweise auch an die Wiederbelebung von ländlich-kleinstädtischen Musikzweigen, die fast ganz in Vergessenheit geraten sind. Im ersten Heft haben sie sich des Turmblasens angenommen, dieser schönen alten Sitte, die an einzelnen Orten bereits mit Hilfe öffentlicher Körperschaften wieder aufgenommen worden ist. Wir Wiener denken dabei mit dauernder Freude an das Weihnachtssingen und -blasen, das uns die Volksbildungsstelle des Unterrichtsministeriums in den letzten Jahren

beschert hat: Auf dem alten Christkindelmarkt 'Am Hof', einem der schönsten Plätze des alten Wien, steht gegenüber dem Riesengiebel des Zeughauses die stattliche Hofkirche, freilich nicht mehr der gotische Bau der Babenberger, aber in der besten Bauzeit Wiens im Barockstil neu errichtet; auf deren mit einer Steinbalustrade geschmücktem breitem Altan stand ein kleiner Chor des Wiener Volksgesangvereins und die Herren der Bläservereinigung der Staatsoper. Von dieser Höhe klangen zu den Vorübergehenden in sinkender Winterdämmerung und bald unter dem milden Funkeln der Sterne die schönsten Volksweisen herab, wundervoll geblasen die einen, aus geschulten Menschenkehlen die anderen. Diesen Brauch auch auf dem Lande wieder einzubürgern, strebt das erste Heft der 'Spielmusik fürs Landvolk' an. Die Zusammenstellung ist wohl gelungen: Das Heft enthält altdeutsche Spielweisen und Choräle und eine Reihe von Fanfaren, die die Herausgeber in Salzburg und in Tirol aufzufinden das Glück hatten. Zwölf Stücke enthält das Heft; es wäre zu wünschen, daß sein Umfang in zweiter Auflage vergrößert würde; an Stoff dürfte es den Herausgebern nicht mangeln.

In einen anderen Stimmungskreis versetzt uns das für zwei Querflöten bestimmte zweite Heft. In alter Zeit ertönten ja allenthalben bei den Belustigungen des Volkes die munteren, zügigen Weisen der Pfeifer. Im Salzkammergut, in der Steiermark und in Tirol kann man heute noch bei Aufzügen, am Scheibenstand, in der Holzknechthütte und beim Almtanz die alten *Schwegelpfeifen* ertönen hören, die aufs einfachste aus einem Stück Holz gebohrt und mit sechs Grifflöchern versehen sind. Diesem Instrument haben Zoder, Eberhard und Klier, der an dem Heft mitgearbeitet hat, ihre besondere Liebe geschenkt und bieten ihm schönen volksmäßigen Stoff.

Das Querflötenheft enthält nur Volksweisen. Die Herausgeber haben auch hier Altes und Gegenwärtiges glücklich vereint: Da finden wir einen Studentenmarsch aus Salzburg und einen 'Vergatter' des österreichischen Heeres, beide aus dem 18. Jahrhundert, Marschweisen aus der Zeit der Tiroler Freiheitskämpfe, alte Hochzeitsmärsche und das Schladminger *Jungfernwecken*, das weit verbreitet war, da es ganz gleichlautend auch im Pinzgau aufgezeichnet worden ist, Märsche und alte Tanzweisen aus fast allen österreichischen Bundesländern und aus dem Wien der sechziger Jahre. Abgeschlossen wird das kleine Heft durch einige Almer (Jodler) und Alpenlieder, die ja stets von den Pfeifern mit Hingebung gespielt werden.

Diese zwei Hefte bilden den Anfang einer Reihe, die auf zwölf Hefte berechnet ist. Die Herausgeber beabsichtigen, in der Folge alte Weihnachtslieder mit Instrumenten und volkstümliche Hausmusik zu bringen. Die 'Spielmusik fürs Landvolk' ist berufen, wertvolle Volksbildungsarbeit zu leisten, und verdient nachdrückliche Förderung.

Curt Rotter.

Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet, gesammelt und herausgegeben von Viktor Zack. Wien 1927.

Als viertes Bändchen der Kleinen Quellenausgabe des Österreichischen Volksliedunternehmens sind die ersten Steirerlieder erschienen. Vater Zack, der rüstige Greis, aus dessen Sammlung diese Lieder stammen, erzählt selbst, wie er als junger Schulgehilfe in Vordernberg in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Volksliedsammler geworden ist: Als Steirerbua ist er geboren und hat so frisch und unbefangen wie nur einer an dem in seiner Bergheimat üblichen Gesang teilgenommen. Was er damals auf lose Blätter niederschrieb, das war nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern, so wie sonst oft sich die Bauern die Texte der Lieder, die ihnen gefallen und die sie in Erinnerung behalten wollen, in Hefte und Bücher zusammenschreiben, so hielt Zack, der musikalisch stark begabte, von Anfang an die Singweisen der Lieder seiner Heimat fest, deren Schönheit er so tief empfand. Dann ward er nach Graz versetzt, und hier entstand aus jenen Jugendaufzeichnungen die erste Sammlung seines 'Heiderich und Peterstamm'. Bemerkenswert ist dabei Zacks Bekenntnis zum Steirerlied. 'Das Kärntnerlied mit seinen einschmeichelnden Weisen hat uns das Steirerlied fast vergessen lassen', so schrieb er in der Vorrede von 1885, und sein Wunsch war zu zeigen, daß das Steirerlied sich mit dem Liede jedes anderen deutschen Landes messen könne. — Das war der Anfang eines Lebens, das ganz dem Liede der Heimat geweiht sein sollte. Denn Vater Zack hat Jahrzehnte lang unermüdlich die Täler der grünen Steiermark durchzogen, ist zu den Holzknechten in die Wälder gegangen, ist auf die Almen gestiegen zu den Sennen, —

überall selbst mitsingend, überall mit offenem Ohr und stets bereit mit flinkem Stift, das Schönste, was er hörte, festzuhalten. So entstanden seine Sammlungen, so die letzte, die 'Obermurtaler', die doch erst recht ein Anfang sein soll.

Die Obermurtaler unterscheiden sich von Zacks früher veröffentlichten Steirerliedern in einem wesentlichen Umstand: Sie verzichten auf jegliche Bearbeitung und geben die Lieder und Jodler nicht nur in Text und Singweise, sondern auch in der Mehrstimmigkeit getreu nach der Volksüberlieferung wieder, ohne sie durch, wenn auch noch so stilgemäß erfundene, Begleitstimmen oder einen Klaviersatz zu verändern, aufzuputzen. Seine Sammlung zeigt uns, daß das österreichische Alpenlied der nachbessernden und bereichernden Hand des Musikers nicht bedarf; sie zeigt uns nicht nur die sprudelnde Erfindung des Volkes, sondern auch sein unübertreffliches Geschick im mehrstimmigen Zusammensingen. — Wer sich noch wenig mit dem österreichischen Alpenlied beschäftigt hat, wird beim Durchsingen dieser Lieder mit Staunen gewahr werden, welch sicheres Stilgefühl in diesem Volke lebt, welche Freude am Wohlklang und welche Fähigkeit, in alten, festgefügten Formen den Ausdruck immer wieder zu wechseln, immer wieder Neues zu sagen.

Dem österreichischen Alpenlied der neueren Zeit ist ein bestimmter Kreis von Empfindungen eigentümlich: Das Getragene, der Ausdruck der Trauer, des Leides, des Schmerzes ist selten, aber überquellend ist in ihm die Heiterkeit und unerschöpflich seine Lebenslust. — Wenn man über Volkslieder spricht, so bedauert man, daß es nicht möglich ist, immer auch Proben zu geben. Was können da Worte sagen? Lebendig ist ja nur die Melodie selbst, nicht aber die Worte, die man über sie macht; nur wenn sie erklingt, geht dem Hörenden das Herz auf. So möchte ich denn auch nur auf zwei von den im Buch enthaltenen Liedern hinweisen, auf das erste und auf das letzte.

Da ist ein Hirtenlied: *Auf! frisch lustig auf heint.* Es sind liebe, altbekannte Töne, die uns da obersteirisch entgegenklingen: die Geburtsgeschichte des Herrn wird in Reimen beschrieben. Nicht die Weltenweite des Erlösungsgedankens ist's, was hier dem Alpenbauern am Herzen liegt, sondern das heitere Bild der Hirten auf dem Felde, ihr Staunen über den himmlischen Schein des Sterns von Bethlehem und über die überirdisch süße Musik der Engel. Vom Stern geleitet, steigen die Hirten von der Alm herab und finden den Heiland arm und bloß, ein unschuldvolles, hilfloses Knäblein, in der Krippe liegen. Sie knien nieder und beten an, und ein jeder gibt ihm von seiner Armut eine Gabe, der eine ein Lämmlein, die anderen Mehl, Schmalz, Eier und Zucker, damit die Mutter Gottes dem Kindlein ein *Miaserl* (Mus) bereiten könne. Die Vorstellungen sind durchaus heiter; Liebe, einfältig menschliche Teilnahme spricht aus dem Gedicht und ein starker Schuß bäuerlichen Humors guckt heraus. Und ebenso heiter und voll vom Duft der würzigen Alpenwiesen ist die Singweise. Mag auch ein Pfarrer, ein Dorfschulmeister das Lied erfunden haben: Wir fühlen, daß es ein Mann aus dem Volk gewesen ist, denn was wir hier vor uns haben, das ist kein 'Lied fürs Volk', sondern ein echtes Volkslied!

Das andere ist ein zweistimmiger Jodler, der *Schladminger.* Das ist ein entzückendes Stückchen von nur acht Takten. Mit seinem seltsamen Schweben zwischen zwei Tonarten und zwei Taktarten, mit dem in weiter Lage über der Hauptstimme tänzelnden Überschlag (Begleitstimme) atmet es eine so berückende Süßigkeit, daß man nicht müde wird, die kleine Tonfolge immer von neuem zu wiederholen.

Hier möcht' ich die Gelegenheit wahrnehmen, den Leser zu bitten, daß er die 'Obermurtaler' wie überhaupt die österreichischen Alpenlieder nicht auf dem Klavier durchspielt; auch wer über keine ausgebildete Stimme verfügt und es also nicht unternehmen würde, sich vor größerem Kreise hören zu lassen, muß sie unbedingt durchsingen: Nur im Gesang enthüllt sich das Leben und die Schönheit dieser Lieder.

Um die Lieder einem größeren Kreise von Liebhabern auch außerhalb der engeren Heimat zugänglich zu machen, sind die Obermurtaler mit Begleitharmonien in Buchstabenschrift versehen, die hauptsächlich auf die singende Jugend der Städte berechnet sind. Volksmäßig ist jedoch die Instrumentalbegleitung in den österreichischen Alpen glücklicherweise noch nicht. Dem älpischen Volksgesang wird weder der gerecht, der ihn nur vom geschulten Vereinschor singen hört, noch der, der sich aufs einstimmige Singen zur Gitarre oder zum Klavier beschränkt: in seiner ganzen Tiefe erfaßt es nur, wer bis zum unbegleiteten Gesang in der volksmäßigen Mehrstimmigkeit mit einigen gleichgesinnten Freunden oder Freundinnen vordringt. Da kommt es denn nicht

darauf an, ob besonders schöne Stimmen beisammen sind (nur rein muß gesungen werden!) oder ob die Singenden die Mundart vollkommen bezwingen: In den Singweisen lebt die Seele des Liedes. Das Ziel der Beschäftigung mit dem Volkslied ist ja nicht die konzertmäßige Darstellung, so schön sie auch sein mag und so sehr man auch sie zu pflegen verpflichtet ist — das Ziel des Volksliedsingens ist die Freude, die der Mensch sich und seinen Allernächsten damit bereitet, ohne Anmaßung, ohne Wirkungsabsicht; die Freude, die etwa mit dem versunkenen Betrachten einer erblühenden Feldblume, einer unter Gottes hohem Himmel ziehenden Wolke verglichen werden kann.

Zacks 'Obermurtaler' sind nur ein Anfang. Seine und seiner Freunde Sammlungen enthalten noch gar viel des Schönen, und wir möchten den Obermurtalern schon darum einen guten Erfolg in der deutschen Öffentlichkeit wünschen, damit recht bald zur Fortsetzung geschritten werden kann. Curt Rotter.

Landschaftliche Volkslieder, mit Bildern, Weisen und einer Lautenbegleitung im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von Johannes Bolte, Max Friedländer und John Meier.

Im Verlaufe der letzten Jahre erschien, mit Unterstützung aus dem reichen Material des DVA, herausgegeben meist von den Leitern der regionalen Organisationen, eine Reihe Bändchen landschaftlicher Volkslieder, die überall, wo man ihren Sinn und Wert richtig erkannte, freudige Aufnahme fanden. Jeder Volksliedkenner sieht es diesen Gesängen an, daß sie „geputzt" wurden, daß mangelhafte und fragmentarische Texte gelegentlich aus anderen Aufzeichnungen verbessert und ergänzt wurden, daß wohl auch die beste melodische Fassung mit der besten Textlesung verknüpft wurde, wenn sie nur dem gleichen Gebiet entstammte. Doch kann man sich bei diesen Bändchen, deren Hauptquellen aus den landschaftlichen Archiven fließen, darauf verlassen, daß sich kein Fremdgut eingeschlichen hat. Wie auch die allen Heften beigegebene Lautenbegleitung und die fast stets, oft künstlerisch durchgeführte Zweistimmigkeit (von der man m. E. ohne Schaden abweichen könnte, da die zweite Stimme doch nie aus dem Heft gesungen, sondern stets improvisiert wird) zeigen, ist bei diesen mit Bildschmuck verschönten Bänden keine nüchterne wissenschaftliche Ausgabe mit Quellenangaben und Quellenwert angestrebt. Es gilt vielmehr, den verbreitetsten Liederschatz eines Gebietes zusammenzufassen und in handlicher und ansprechender Form dem Sängerkreis desselben Landstriches wieder zugänglich zu machen, eifrigen Volksliedsängern ein dem Gedächtnis bereits entschwindendes Gut wieder festigen zu helfen. Daneben ist diese Ausgabe dazu angetan, Freunden des Volksgesanges und eifrigen Sammlern ein sicherlich willkommenes Vergleichsmaterial in die Hand zu geben. Während die ersten Hefte noch vielfach Lieder aufweisen, die fast über das ganze deutsche Sprachgebiet stark verbreitet sind, so zeigen die Hefte der letzten Zeit, vor allem die niederdeutschen, das Bestreben, die landschaftlichen Eigenheiten im Liedgut zu betonen und weit verbreitete Lieder nur dann zu bringen, wenn sie gegen frühere Veröffentlichungen in der Ausgabe stark variieren oder eine örtliche Färbung erhalten haben. Die Scheidung in Landschaften fällt besonders stark bei den Dialektliedern auf, und diese geben den Heften am stärksten das landschaftliche Gepräge, so 'Hans Vagelnest' und 'Rügensches Seehundslied' in dem pommerschen, 'Nienburgerin und Kalenberger', 'Anna Susanna', *O Hannes, wat en Haut* im hannoverschen, 'Mein Christian', *Bi'm Kaptein, seggt er, Wenn man bim Bure deent* im ostpreußischen Liederheft. Wer die Lieder *Bi'm Kaptein, seggt er, moak öck rein, seggt er* im Ostpreußenheft, *Von Stralsund, seggt he, nach Ollfähr, seggt he* und *Juchhei, lustig, segg ick, ick bün Kock, segg ick* im niederdeutschen Heft vergleicht, der wird am ehesten den Zweck einer solchen landschaftlichen Liedgutsammenstellung, die für jederman anregend und erschwinglich zugleich ist, einsehen. Das niederdeutsche Liederheft enthält eine Sammlung von Dialektliedern voll köstlichen Humors. Vielleicht wird man sich auch einmal zur Herausgabe eines Heftes ernsteren Inhalts in plattdeutscher Sprache entschließen, um dem vielfach gehörten Vorurteil zu begegnen, Dialekt diene nur der fröhlichen Seite des Daseins und lasse ernstere Töne nicht aufkommen. Leider haben diese Veröffentlichungen bisher mit Ausnahme des elsässischen Heftes an unseren engen Reichsgrenzen Halt gemacht, und es wäre gerade besonders willkommen, etwas über das Verhältnis der deutschen Siedelungsgebiete jenseits der Grenzpfähle (Tirol, Schweiz, Egerland, Siebenbürgen, Banat, Wolgakolonien) zu unserem einheimischen Volksgesang zu erfahren und gleichzeitig das deutsche Volkstum im Auslande zu stärken. Willibert Müller.

Nachtrag

zu der Abhandlung über 'F. Briegleb als Sammler coburgischer Volkslieder' (S. 70).

Nach Vollendung des Druckes erhalten wir durch freundliche Vermittlung des Herrn Staatsarchivar Dr. Heins in Coburg einen Brief von Fräulein E. A. Cuno in St. Louis (U. S. A.), wonach sich unter hinterlassenen Manuskripten Fr. Brieglebs, die im Besitz der Witwe seines Sohnes Hans sind, u. a. (Tagebuch der Seereise, Gedichte usw.) noch '130 Volkslieder' und '200 Thüringer Volkslieder' vorfinden. Wir hoffen, später darüber noch näher berichten zu können.

SHL
WITHDRAWN

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE

DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON

H. MERSMANN · H. SCHEWE

UND

E. SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

ERSTER JAHRGANG

UNIVERSITY OF UTAH
WITHDRAWN
17 SEP 1973
LIBRARY

BERLIN UND LEIPZIG
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.
1928

OL 25 MAR 1970